ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೀಮಾಂಸೆ

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ.ಕೆ



ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೀಮಾಂಸೆ

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ. ಕೆ

ಪ್ರಗತಿ ಪ್ರಕಾಶನ

Yakshagana Mimamse

Written by : Keshava Sharma. K

Shantinagara 1st Cross, Near Chowdamma Temple

B.R. Project, Bhadravati Taluk

Shivamoga Dist- 574115

Mob: 94487 30611

Inner Pages: Maplitho

Size: 1/8th Demmy

First impression: 2025

Pages : 248+iv = 252

Price: ₹ 300

Printed at: Sri Vinayaka Printers Mysore - 570 004

ISBN: 978-81-979088-8-0

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೀಮಾಂಸೆ

ಲೇಖಕರು : ಕೇಶವ ಶರ್ಮ. ಕೆ

ಮೊ. ೯೪೪೮೭ ೩೦೬೧೧

ಮೊದಲನೇ ಮುದ್ರಣ: ೨೦೨೫

ಪುಟಗಳು : ೨೪೮+iv = ೨೫೨

ಬೆಲೆ : ₹ ೩೦೦

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ: ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್

ಮುದ್ರಣ: ಶ್ರೀ ವಿನಾಯಕ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್

ಮೈಸೂರು-೫೭೦ ೦೦೪

Published by

Pragathi Prakashana

Upstair, No.2406, 2407/K-1

1st Cross, Hosabandikeri

K.R.Mohalla, Mysore-570 004

Ph: 0821-4287558

ಪ್ರಕಾಶಕರು

ಪ್ರಗತಿ ಪ್ರಕಾಶನ

ಮಹಡಿ, ನಂ.೨೪೦೬, ೨೪೦೭/ಕೆ-೧

೧ನೇ ಕ್ರಾಸ್, ಹೊಸಬಂಡಿಕೇರಿ

ಕೆ.ಆರ್.ಮೊಹಲ್ಲಾ, ಮೈಸೂರು-೫೭೦ ೦೦೪

ಫೋ: ೦೮೨೧-೪೨೮೭೫೫೮

ಲೇಖಕರ ಮಾತು

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜೊತೆಗೆ ನನ್ನ ಸಂಬಂಧವು ಇಂದು ನಿನ್ನೆಯದಲ್ಲ. ನಾನು ಪಿ.ಯು.ಸಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಇಳಿದೆ. ನಾನು ಓದಿದ್ದು ಉಪ್ಪಿನಂಗಡಿಯ ಜೂನಿಯರ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ. ಮಣ್ಣಾಜೆಯ ಪುಟ್ಟ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನ ಮನೆಯಿಂದ ಜೂನಿಯರ್ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೆ ಆಗ ಇಳಂತಿಲದ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿವಾರ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಕೇಳಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ಒಂದು ದಿನ ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗ. ಪಾತ್ರದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಸೀತೆ ಕೇಶವ ಶರ್ಮ ಎಂದು ಶಿವಣ್ಣ ಗೌಡರು ಹೇಳಿದರು. ಆ ದಿನ ಪಂಚವಟಿ, ವಾಲಿವಧೆ ಪ್ರಸಂಗ. ಉರ್ವಾಲು ನಾರಾಯಣ ರೈಯವರು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾದ ರಾಮ ಭಟ್ಟರು ಬಂದಿದ್ದರು., ನನಗೆ ಹೆದರಿಕೆ ಆಯಿತು. ಶಿವಣ್ಣ ಗೌಡರಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಅದನ್ನೇ ಹೇಳಿದೆ. ಅವರದ್ದು ರಾಮ. ನನಗೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ನನ್ನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನಾರಾಯಣ ರೈಯರು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು ಅವರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದೆ. ಎರಡು ಮೂರು ತಿಂಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ನಡೆಯಿತು. ರಾಂ ಭಟ್ರು ನನ್ನ ಸಂಬಂಧಿ, ಅರ್ಥ ಹೇಳಲು ನಮ್ಮ ಕೇಶವನನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ ಎಂದು ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ. ನನಗೆ ಅದು ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತರ ತಿಳಿಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣ ರೈ, ಶಿವಣ್ಣ ಗೌಡ, ರಾಂ ಭಟ್ರಿಂದ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕಲಿತೆ. ಅದೇ ವರ್ಷ ಜೂನಿಯರ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ನಡೆಯಿತು. ನಮ್ಮ ಕಾಲೇಜಿನ ಕನ್ನಡ ಉಪನ್ಯಾಸಕರಾದ ಶ್ರೀ ಶ್ಯಾಮ ಭಟ್ಟರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಪಂಚವಟಿ ಖರಾಸುರ ವಧೆ ಪ್ರಸಂಗ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಖರಾಸುರ. ನನಗೆ ಕುಣಿತವನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿ ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಕೆದಿಲ ಭಾಗವತರು. ಉಪ್ಪಿನಂಗಡಿಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆದರೆ ನನ್ನನ್ನು ಇವರೇ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ವಾಲಿವಧೆಯ ತಾರೆ, ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಶಲ್ಯ, ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗದ ಪ್ರಭಾವತಿ, ಪಂಚವಟಿಯ ರಾಮನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವಷ್ಟು ಅವಕಾಶವು ದೊರೆಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾರಾಯಣ ರೈ, ರಾಂ ಭಟ್ರು, ಶಿವಣ್ಣ ಗೌಡರು. ಅದೇ ವರ್ಷ ಇಳಂತಿಲದಲ್ಲಿ ಶ್ವೇತ ಕುಮಾರ ಚರಿತ್ರೆ ಆಟವು ನಡೆಯಿತು. ಅದರ ಮರುವರ್ಷ ಭಸ್ಮಾಸು ಮೋಹಿನಿ, ಶಬರಿ ಮಲೆ ಅಯ್ಯಪ್ಪ. ನಾನೇ ಮೋಹಿನಿ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಉರ್ವಾಲು ರೈಗಳು ಒತ್ತಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಸಂಕೋಚವಾಯಿತು. ಅವರದ್ದು

ಭಸ್ಮಾಸುರ. ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕಮ್ಮ ಕುರಿಯ ವಿಠಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮೊಮ್ಮಗಳು. ಅವರಿಗೆ ಕೂಡಾ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಮತ್ತೆ ಮರುವರ್ಷ ಜೂನಿಯರ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕಂಸವಧೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನನ್ನದು ಅಕ್ರೂರ.

ನಾನು ಬಿ.ಎ ಮಾಡಿದ್ದು ಪುತ್ತೂರಿನ ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ತಾಳ್ತಜೆ ವಸಂತ ಕುಮಾರರು ಉಪನ್ಯಾಸಕರು. ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಅಮೃತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತೃ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ತೆಂಕಬೈಲು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದ್ದು ಭಾಗವತಿಕೆ. ಅಮೃತರು ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಅತಿಕಾಯ, ಕಲ್ಕುಡ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ನನಗೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಅದು ನನಗೆ ಬೆಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತು. ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಹತ್ತಿರ ಅಮ್ಮೆ ಶಾಲೆಯಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಾನು ಐದನೆಯ ತರಗತಿಯವರೆಗೆ ಓದಿದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಲವು ಗೆಳೆಯರು ಸೇರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟ್ಯ ಕ್ಲಾಸನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದೆವು. ಧರ್ಮಸ್ಥಳದ ಹಿರಿಯ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿ ಕೃಷ್ಣ ನಾಯ್ಕರು, ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಧಾರಿ ವಾಸುದೇವ ನಾಯಕರು, ವಿಟ್ಲ ರಾಮಯ್ಯ ರೈಯವರು ಕುಣಿತವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು. ಆಗಲೇ ರಾಮಯ್ಯ ರೈಯವರಿಗೆ ವಯಸ್ಸಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಕಾಲಿನಲ್ಲಿ ಆಣಿ ಬೇರೆ. ಕುಣಿಯಲು ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ವಿಟ್ಲದ ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಅವರು ಇಂದ್ರಜಿತು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಲು ನನಗೆ ಅವರೇ ಹೇಳಿದರು. ಅವರಿಗೆ ವಯಸ್ಸಾದ್ದರಿಂದ ಹೇಗೆ ವೇಷ ಮಾಡುತ್ತಾರೋ ಎನ್ನುವ ಆತಂಕವು ನನಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಜಿತು ಮಾರಣಾಧ್ವರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಯಜ್ಞವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಕೆಡಿಸಲು ಅವನ ಎದೆಗೆ ಎಡಗಾಲಿಂದ ಒದೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನಾನು ಮಾಡಿದೆ. ಇಂದ್ರಜಿತು ಆಗ ಯಜ್ಞವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಏಳುತ್ತಾನೆ. ರಥವನ್ನು ಏರುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಯವೇ ಹಾಗಿದೆ. "ಯಜ್ಞವನ್ನು ಬಿಸುಟೆರ್ದು ತಕ್ಷಣವೇ ರಥವೇರ್ದು" ಅದನ್ನು ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ನಾನು ಹೆದರಿ ಕಂಗಾಲು.

ಡಿಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗ ನನ್ನ ಮೇಷ್ಟ್ರು ಬರೆ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರು (ಹಿರಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟವರು) ತುಂಬ ಕಡೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಅಮ್ಮೆ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಸ್ನೇಹಿತರು ಸೇರಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೂಡಂಬೈಲು ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಬರೆ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರು, ಧರಣೀ ದೇವಿಯ ತಂದೆಯವರು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಅವಕಾಶವೂ ದೊರೆಯಿತು. ಈ ಮೂವರೂ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಎದುರಾಳಿಯ ಮಾನಭಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ತರ್ಕವು ಪ್ರಧಾನವೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಉಪನ್ಯಾಸಕನಾಗಿ ಸೇರಿದ ಮೇಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಪರ್ಕವು ಕಡಿಮೆ ಆಯಿತು. ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು

ಪ್ರಸಂಗವು ನಡೆದಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ದಿಗ್ಗಜ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆ. ಅವರಿಗೆ ಅಭಿನಂದನಾ ಭಾಷಣವನ್ನು ನಾನು ಮಾಡಿದೆ. ಅನಂತರ ಮಾಗಧ ವಧೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಶೇಣಿಯವರದ್ದು ಮಾಗಧ. ಅವರೆದರು ಭೀಮನ ಅರ್ಥ ಹೇಳಲು ಒಂದಿಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರು ಹೆದರಿದರು. ಕೊಂಡದ ಕುಳಿ ಕೃಷ್ಣ. ಕೊನೆಗೆ ಪದ್ಯಾಣ ಭಾಗವತರು "ನೀನೇ ಮಾಡು" ಎಂದರು. ಮೊದಲೇ ಶೇಣಿಯವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಹೇಳಿದೆ. "ನಾನು ಹೊಸಬ, ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ" ಅವರು ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಂಡರು. ವಿಷಯವು ಅದಲ್ಲ ಅದರ ಅನಂತರ ಅವರು ವೀಳ್ಯವನ್ನು ಹಾಕುವಾಗ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೆ. ಅವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ "ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಾಗ ಪದ್ಯ ಏನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಇರಬೇಕು. ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ. ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಕುಳಿತರೆ ರಸಭಂಗವಾಗುತ್ತದೆ" ಕುರಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೇಷಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವರು ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ನನಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು ಹೇಗೆ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತಾಡಬೇಕು, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಏರಿಳಿತ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಅದು ನನಗೆ ತಿಳಿಯಿತು ಎಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಸೂತ್ರವು ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ನಡಿಗೆ ಇದೆ. ಈಗಂತೂ ಕೆಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೇಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚರ್ಚೆಗೆ ನಿಂತರೆ ಪಾತ್ರದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಮಾಡುವಾಗ ನಾನು ಕುಂಬ್ಳೆಯ ಶೇಷಪ್ಪನವರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಗವತಿ ಮೇಳವನ್ನು ಸೇರಿದೆ. ಖರ್ಚಿಗೆ ಕಾಸು ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಾತ್ರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಹಗಲು ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಮೇಳವು ನನಗೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಅನುಭವ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಬಬ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗದ ಬಬ್ರುವಾಹನ, ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗದ ಸುಧನ್ವ, ಕಚ ದೇವಯಾನಿಯ ಕಚ, ಶಬರಿ ಅಯ್ಯಪ್ಪ ಪ್ರಸಂಗದ ಅಯ್ಯಪ್ಪ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ನನಗೆ ಜೊತೆಗೆ ಕುಂಬ್ಳೆ ಗೋಪಾಲ. ಕಚ ದೇವಯಾನಿ ಪ್ರಸಂಗವು ನಡೆದುದಕ್ಕೆ ಲೆಕ್ಕವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ದೇವಯಾನಿ ಕುಂಬ್ಳೆ ಗೋಪಾಲ. ಶೇಷಪ್ಪಣ್ಣನವರದ್ದು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯ. ನಮಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು.

ನಾಟಕೀಯ ವೇಷಗಳು ಎಂದರೆ ಇಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಎದುರು ಅರ್ಥ ಹೇಳಲು ಖುಶಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈಚೆಗೆ ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಹೊನ್ನಾವರ, ಮಹಿಮೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರದೇಶಗಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಕೆಲವು ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುವೇಷಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟು ಕುಣಿತವು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಮ್ಮೆ ಶಿವಮೊಗ್ಗದಲ್ಲಿ ವಾಲಿವಧೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ನಡೆಯಿತು. ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿ ಯುದ್ಧವು ಆಗುವಾಗ ವಾಲಿಗೆ ಮರೆಯಿಂದ ರಾಮನು ಬಾಣ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ವಾಲಿಯು ಕುಸಿಯುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಿ ವಾಲಿಗೆ ತುಂಬಾ ಪದ್ಯಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು "ಕೋಡಗನ ಮಾಂಸವನು ಮೆಲಬಹುದೆ" ಎಂದು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾನು ರಾಮನಿಗೆ ಅದನ್ನೇ ಕೇಳಿದೆ. "ನೀನು ಕ್ಷತ್ರಿಯ. ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವುದು ಆಹಾರಕ್ಕಾಗಿ. ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಬಾಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟೆ. ಮಂಗನ ಮಾಂಸವನ್ನು ನೀನು ತಿನ್ನುವುದು ಹೌದೆ? ಅದು ನಿನಗೆ ಬೇಕೆ? ರಾಮ, ನಿನಗೆ ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವವನು ಎನ್ನುವ ಹೆಸರು ಇದೆ. ನನಗೆ ಕತ್ತಲೆಯಿಂದ ಬಾಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟದ್ದು ಸರಿಯೇ?" ಮತ್ತೆ ಮಾತು ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದೆ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಏನಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದೆ. ಅದನ್ನು ನಾನು ಭಂಗ ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಮರುದಿನ ತುಂಬಾ ಸುದ್ಧಿಯಾಯಿತು. ಕೇಶವ ಶರ್ಮರು ರಾಮನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದರಂತೆ. ಅವರು ಹಾಗೆ ಮಾತಾಡಿದ್ದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಇತ್ಯಾದಿ. ತುಂಬಾ ಜನರು ಕೇಳಿದರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಅಪಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನುಭವ ಖುಶಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ನನಗೀಗ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಸಂಪರ್ಕ ಕಡಿಮೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಅವಕಾಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಈಗಿನವರೊಂದಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದೂ ಕಷ್ಟ. ಒಣ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅನುಭವಗಳೇ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಕೆ.ವಿ,ಯನ್, ಫಣಿರಾಜ್, ಮೇಟಿ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ, ಅವಿನಾಶ್, ಕಲ್ಗುಡಿ, ಬರಗೂರು, ಆರ್. ಜಿ.ಹಳ್ಳಿ, ಎಚ್.ಎಲ್ ಪುಷ್ಪ, ಮಾಲಗತ್ತಿ, ಡಾ.ಭಂಡಾರಿಯವರಿಗೆ,

ಕರಡು ತಿದ್ದಿದ ಡಾ. ಪಾಂಡುರಂಗ ಎಂ.ಡಿ. ಮತ್ತು ಕುಸುಮರಿಗೆ, ಡಾ. ಸಂದೀಪ್ ಲಾ. ಪ್ರಜ್ವಲ್ ಡಿ.ಎಸ್. ಪವನ್. ಕುಮಾರ್ ಕೆ.ಬಿ. ಸಬಿತ, ನಹುಷ, ನಿಯತಿರಿಗೆ, ಮುಖಪುಟವನ್ನು ಬರೆದ ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ ರವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ ವಿನಾಯಕ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್‌ರವರಿಗೆ ಓದುವ ನಿಮಗೆ ವಂದನೆಗಳು.

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ. ಕೆ

ದೂರವಾಣಿ – 9448730611

ಪರಿವಿಡಿ

1. ಪ್ರಸಂಗದ ಓದು

ಪ್ರಸಂಗದ ಓದು ಉದ್ದೇಶಿತವಾಗಿರುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅನೇಕರು ಅದು ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನವೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಅಷ್ಟು ಸರಳವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಬರೀ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಗುಚ್ಛವೆಂದು ಯಾಕೆ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆಯ ಯಥಾರ್ಥವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬರೀ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೊಡುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದರ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದು ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವೇಷಧಾರಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆಂದೂ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ನಿಗದಿತವಾದ ಅರ್ಥವು ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕೃತಿಕಾರನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕನ ಸೂಚನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ಲೇಖಕರ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ; ಅವರ ನಿಲುವಿಗೂ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ

ಎಂದು ಜೇಮ್ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜನಾಥನ್ ಕಲರ್ ಅರ್ಥದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಓದು ಮತ್ತು ಅದರ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ವಯಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಸರಳವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಆಯ್ಕೆಯು ಲೇಖಕನ ಆಯ್ಕೆ ಆಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಬರಹವು ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವಾಗಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಭಾವಿಸಿದ್ದನ್ನು ಲೇಖಕನು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಹಾಗೆಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತನು ಬರೆದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದನು ಅಳಿಸಿಹಾಕುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಶೂನ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆಯಾ ಕೃತಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅನೇಕರು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಹಾಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಇರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕಲಾವಿದ ಓದುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಆಯಾ ಕೃತಿಯು ಓದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೆ ಕೃತಿಯಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಓದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದುವೇ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ರೆಟ್ಹಾರಿಕ್ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಶೈಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಮಕರಾಕ್ಷ ಕಾಳಗ ಪಠ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅರ್ಥವೇ ಅಂತಿಮವೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಂತಿಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವು ಅದರ ಓದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಗುಣದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಿತ್ತು ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಳುವ ವಿಷಯ ಎರಡೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲಿ ನಾವು ಹೇಳುವುದು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಬಿಡುವುದೂ ಆಯಾ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ವಿಷಯವು ನಿಜ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಆದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಈ

ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ವಾಹಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಭಾಷೆ; ತಂತ್ರ; ಪ್ರತಿಮೆ; ರೂಪಕ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಆಯಾ ಪ್ರಸಂಗದ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಬರೀ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಾವು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಮಾಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಓದುವುದೂ ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಓದಿಗೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲದ ಓದು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರಲಾರದು. ನಾವು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದರ ಮೂಲಕ ಲೇಖಕನ ನಿಜವಾದ ಆಶಯವನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತನ ಆಶಯವು ಒಂದಿದ್ದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಬೇರೆ ಹೇಳಿದರೆ ಆಗ ಆಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಕಲಾವಿದರು ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಿದ್ದರೆ ಈ ಆಭಾಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹಾರಣ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ದುಶ್ಯಾಸನ ಮಾಡಿದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು 'ನಿನಗೆ ಐದು ಜನ ಗಂಡರು. ಇನ್ನು ನೂರು ಜನರನ್ನು ಮಾಡಿಕೋ ಬಾ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ.

ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ನಾವು ತುಂಡುಮಾಡಿ ಅಥವಾ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒಡೆದುಕೊಂಡು ಓದುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಆಗಲಾರದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ನಿರಂತರತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದೂ ಕೂಡಾ ಅರ್ಥ ರಹಿತವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ನಮ್ಮ ಓದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪದ ಪದಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ರೀತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ನಮಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಖಚಿತತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಹೌದು. ಓದು ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನೋ ಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಬರೀ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ

ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಓದಿಗೆ ಕೇವಲ ಪಠ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳು ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮರುನಿರೂಪಣೆಯೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವೂ ಆಗಿದೆ.

ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೆಂದರೆ ಅದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿ ಮಂಗಲ ಪದ್ಯದವರೆಗೆ ಅದರ 'ನಡಿಗೆ' ಇರುತ್ತದೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಚಲನೆಯನ್ನು ನಡಿಗೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.) ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ಪಾಠ. ಹಿಂದೆ ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗ ಪ್ರಸಂಗವಿದ್ದರೆ ಅದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಅತಿಕಾಯ ಇಂದ್ರಜಿತು ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ'ವನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ರಾತ್ರಿ ಹನ್ನೆರಡು ಗಂಟೆಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗ ಮೂರು ಗಂಟೆಗೆ ಮತ್ತು ಮೈರಾವಣ ಮೂರು ಗಂಟೆಯಿಂದ ಐದು ಗಂಟೆಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ.

ಪೊಡವಿಪಾಲಕ ಭಾಗ್ಯದಾಯಕ ನುಡಿಯದೆಲ್ಲಿಗೆ ನಡೆವೆ ಓರ್ವನೆ,

ನುಡಿಯದೆಲ್ಲಿಗೆ ನಡೆವೆ ಮೆಲ್ಲನೆ

ಪೊಡವಿಪಾಲಕ ಭಾಗ್ಯದಾಯಕ

ನುಡಿಯದೆಲ್ಲಿಗೆ ನಡೆವೆ ಮೆಲ್ಲನೆ

ಬಡಿವೆ ರಿಪುಗಳನೆಂಬ ನುಡಿಯಡಗಿ

ಹೀಗಾಯಿತೆ ಬಡಿವೆ ರಿಪುಗಳನೆಂಬ

ನುಡಿಗಳ ಛಲಗಳ ನುಡಿಯಡಗಿ

ಹೀಗಾಯಿತೆ

ಪುಣ್ಯ ಫಲವೇನು

ಪೊಡವಿಪಾಲಕ ಭಾಗ್ಯದಾಯಕ ನುಡಿಯದೆಲ್ಲಿಗೆ ನಡೆವೆ ಮೆಲ್ಲನೆ (ಪುತ್ತಿಗೆ ರಘುರಾಮ ಹೊಳ್ಳ ಭಾಗವತರು) ಅವರು ಹಾಡಿದ ಪಠ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ,

ಸಂಜಯ(ಆನಂದ ಮಾಸ್ತರ್) – ಮಹಾರಾಜ ವೃದ್ಧ ಮಂತಿಯಾದ ಸಂಜಯ ಅಡಿಗಳಿಗೆ ಆನತನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಕೌರವ(ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್) – ಯಾರು?

ಸಂಜಯ – ನಾನು ಸಂಜಯ ಪ್ರಭೋ ಮಹಾಪ್ರಭೋ

ಕೌರವ – ನೀ ಯಾತಕ್ಕೆ ಬಂದೆ?

ಸಂಜಯ – ಅರಿಕೆ, ಹುಟ್ಟಿ ಬುದ್ಧಿ ತಿಳಿದದಂದಿನಿಂದಲೂ ನಿಮಗೆ, ಈ ವಂಶದವರಿಗೆ, ಮುಗಿದ ಕೈ, ಬಾಗಿದ ಬಾಗಿದ ಬೆನ್ನು ತಲೆ ತಗಿದ ದೇಹ ಆ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದಲೇ ನಿನ್ನಡಿಗಳಿಗೆ ಆನತನಾಗಿದ್ದೇನೆ ಈಗಲೂ ಕೂಡಾ. ಈಗ ನಾನು ನಿಮ್ಮ ತಂದೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಬಂದವನು

ಕೌರವ – ನಾನರಿಯದವನೆ?

ಸಂಜಯ – ಕ್ಷಣದ ಅವರಿಗೆ ಕಣ್ಣಾಗಿ – ಇಷ್ಟು ದಿನದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಾಳಗದ ವಿಷಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಭಿನ್ನವಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಈಗ ನಿಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಣದಾರದಾಗ ಅವರು ಕರೆದು ಕಳಿಹಿಸಿ ಮಗನೆ – ಪ್ರಭೋ

ಕೌರವ – ಏನು?

ಸಂಜಯ – ಏನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವೆ ನಾನು ತಿಳಿದವರೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದರು.

ಕೌರವ – ಏನು ಹೇಳಿದರು?

ಸಂಜಯ – ಹರಿವ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ತೇಲಬಲ್ಲವನು ಈಜುಗಾರನಲ್ಲಂತೆ.

ಕೌರವ – ಹುಂ

ಸಂಜಯ – ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆದುರಾಗಿ ಈಜಿ ಗುರಿಯನ್ನು ಸೇರಬಲ್ಲನು ನಿಜವಾದ ಪ್ರೌಢ ಈಜುಗಾರನಂತೆ

ಕೌರವ – ಅನುಮಾನವೇ ಇಲ್ಲ.

ಸಂಜಯ – ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದಲೂ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ತೆಗಳಿಕೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಿಯನ್ನು ಆತಂಕವನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಹೋರಾಡುತ್ತೇನೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಜಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇನೆ ವಚನಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾದ ನನ್ನ ಮಹಾಪ್ರಭು ಇದು ಏನು? ತಲೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ ತಾನಾಳಿದ ತಾನು ಬಾಳಿದ, ತಾನು ಬಾಳಬೇಕಾದ ಈ ನೆಲವನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಾ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವೆಲ್ಲಾ? ಯಾವ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಆಸೀನನಾಗಿ ಮಾತಾಡಿದರೆ ಸಭೆಯವರು ಮೂಕ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ನೀಡಬೇಕಿತ್ತೋ –

ಕೌರವ – ಹ್ಞೂ

ಸಂಜಯ – ಯಾರ್‍ಯಾರು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಎಂತೆಂಥಾ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದರೂ ಯಾವಾತನ ಒಂದು ಮಾತು ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ಮೀರಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಕೌರವ – ಹ್ಞಾಂ

ಸಂಜಯ – ಅಂತಾ ನೀನು ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ನೀನು ಒಂದಕ್ಷರವನ್ನು ನುಡಿಯದೆ

ಕೌರವ – ಹಾ

ಸಂಜಯ – ತಂದೆಗಂತೂ ಕಾಣುವ ಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಕಣ್ಣಿದ್ದರೂ ಅತ್ತಿತ್ತ ಏನೂ ಅಂತ ಕಾಣದೆ ಧೀರ ಗಂಭೀರನಾದ ನೀನು ------ ಏನನ್ನೋ ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾ ದಾರಿ ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಿಯಲ್ಲಾ ಮಹಾಪ್ರಭು

ಕೌರವ – ಸಂಜಯಾ

ಸಂಜಯ – ಈ ಯೋಗವನ್ನು ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಸ್ಥಿತಿಯಾಯ್ತಲ್ಲಾ?

ಕೌರವ – ಅದು ಕೇವಲ ಭಾವಾವೇಷದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಮಾತು ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯಾಸರ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿ ವ್ಯಾಸರಿಂದ ನಿನಗೆ ಅನುಗ್ರಹವಾದ ಆ ದಿವ್ಯವೂ ವಿಶಾಲವೂ ಆದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಏನು ನಡೆಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ನೀನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿದರೆ ಯಾಕೆ ಹೀಗೆ ಎಂಬ ಉತ್ತರವನ್ನು ನನ್ನ ಬಾಯಿಂದ ಕೇಳಬೇಕೆ?

ಸಂಜಯ – ಪ್ರಭೋ

ಕೌರವ – ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಂಡವನು ತಾನೆ.

ಸಂಜಯ – ಎಲ್ಲವನ್ನು ಕಂಡರೂ ಯಾವುದನ್ನೂ ತಿಳಿಯದೆ ಹೋದನೆಲ್ಲಾ

ಕೌರವ – ಭಾವನೆಯ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ, ವೈಚಾರಿಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ–

ಸಂಜಯ – ಹೌದು

ಕೌರವ – ಹೇಳು ಸಂಜಯ ನನಗೆ ಯಾಕೆ ಈ ಹಿನ್ನಡೆಯಾಯಿತು?

ಸಂಜಯ – ವ್ಯಾಸಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ನಾನು ಪಡೆದ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾರೆ – ಹೇಗಿದ್ದವರು?

ಮತ್ತೆ ಹಾಡು ಬರುತ್ತದೆ 'ಬಿಡದೆ ಬಾಗುತ ----------------'

ಇಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರ ಅರ್ಥವು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಟ ಮಟ್ಟದ್ದು. ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಶೇಜಿಯವರ ಕೌರವ : ಆನಂದ ಮಾಸ್ತರ ಸಂಜಯರ ಅರ್ಥ.

ಅನೇಕರು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಬರೀ ಮೊತ್ತವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಲೇಖಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಅವನ ಹಿಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಲಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದು ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಬರಹಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಇರುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಆಯಾ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಓದು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಆಶಯವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಓದು ಅಥವಾ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವ ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರಬಹುದು – ಒಂದೋ ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅದು ಬಲಪಡಿಸಲೂಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಅದು ವಿರೋಧಿಸಲುಬಹುದು. ಅಥವಾ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಉದಾರವಾಗಿಯೂ ನೋಡುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದೇ ಓದಿಗೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಓದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ನಮಗೆ ಇದು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಯು ಬರೀ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಓದಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ನಾವು ಬರೀ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ನಾವು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟಕವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತರೆ ನಾವು ಬರೀ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಮುಕ್ತಾಯ ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ಜೇಮ್ಸನ್ ಇದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮುಕ್ತಾಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಇರುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅವನು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಸಂದೇಶ ನೀಡುವವನೂ ಹೌದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದು ಬರಹ ಅಥವಾ ಮಾತುಗಳು ಇರಬಹುದು, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು

ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯು ಕೂಡಾ. ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಯಾರೂ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋಗಿರುವುದು.

ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವನು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಇದು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಾಡುವವನು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ಇತಿಮಿತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನು ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದರೆ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ಒಂದಿಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅರ್ಥ ಕೇಳಿದೆ. ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದರಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಕ್ಯಗಳು ಶುದ್ಧ ಹರಟೆಯ ಅರ್ಥಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರಿಗೆ ಯಾರೂ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಲುವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಾವು ಒಂದು ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅದು ನಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ನಾನು ನನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಓದುತ್ತೇನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಈ ದಿನ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಓದುವುದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಈ ಆಯ್ಕೆಯು ತಾತ್ವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಸರಳವಾದ ಕೃತಿಯಾದರೆ ನಾವು ಸರಳವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕೃತಿಯಾದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೆಣಗುತ್ತೇವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಯಾರಾದರೂ ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಕುರಿತು ನಾವು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ.

ಇದರ ಅರ್ಥವು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಪ್ರಸಂಗದ ಓದು ಎನ್ನುವುದೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಮಾಡುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಒಂದು ಥರ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ.

ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ವಸ್ತು ರಹಿತವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಓದುವಾಗ ಅದರ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕೂಡಾ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನೇ ಓದಿದರೂ ಅದು ಖಚಿತವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾ ಈ ಮಾದರಿಯ ಖಚಿತತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಓದುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಕ್ರಮಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದ. ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದೆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬರೀ ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ರೆಫರೆನ್ಶಿಯಲ್ ಫಾಯಿಂಟ್ ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. ಉದಾಃ ಕರ್ಣಬೇಧನ ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಹೇಳಿ ಅವನನ್ನ ಬೇಧಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ರೆಫರೆನ್ಶಿಯಲ್ ಪಾಯಿಂಟ್.

ಹಿಂದಿನ ಕಲಾವಿದರು ಇದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಜೀವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವದ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಜೀವದ ಪದ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗ' 'ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ' 'ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ' ಜೀವದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಕೆಲವು ಜೀವದ ಪದ್ಯಗಳು ಅಂತ ಇರುತ್ತವೆ. ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬಿಸುಟೆದ್ದು ತಕ್ಷಣವೆ ರಥವೇರ್ಪ ಜೀವದ ಪದ್ಯ. ಕಲಾವಿದ ನಿಜವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅದರಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವೂ ಹೌದು. ಅದರ ಅಗತ್ಯವೇ ಅದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅದನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತ ರೂಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತ ಕ್ರಮವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಅಥವಾ ಅತಾರ್ಕಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಒಗ್ಗಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾರೆವು. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಅದರ ಶೈಲಿ, ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ, ಅದರ ಕಾಲ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಓದುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅವುಗಳು ಮೌಲ್ಯ ರಹಿತವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿದ್ದರೆ ನಾವು ಓದಿನಲ್ಲಿ ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ಕೃತಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಯೇ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಓದುಗರೆಂಬ ಗಿರಾಕಿಗಳು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು

ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ತಕ್ಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಫೋಟೋಗೆ ತಕ್ಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಚೌಕಟ್ಟು ಭಾಗವತರಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಘನತೆ; ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಘನತೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕರ್ಣ ಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡುವವನು ಅದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸ. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯ ರಹಿತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗದ ಓದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅನಿಯಮವಾದ ಓದು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ನಾವು ಓದಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಾಚೆಗೆ ಇರುವುದನ್ನು ಓದುವುದು ಹೇಗೆ? ನಿಕಟ ಓದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತವಾದ ದೂರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಭ್ರಮೆಯಾಗಿದೆ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅಂತರವನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಓದು ಎನ್ನುವುದು ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಓದುವುದು ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತ ಮತ್ತು ಓದುವಾಗ; ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದರ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಓದು ಎನ್ನುವುದೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಾದಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ಛಿದ್ರಿತ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜೋಡಣೆಗೆ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಮತ್ತು ಅನ್ವಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅನೇಕರು ಬಹು ಶಿಸ್ತು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಓದುಗರು ಎಂದರೆ ಅದು ಶೂನ್ಯವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ. ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರೆ ಅದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅನೇಕತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

2. ಅರ್ಥಗಳ ವಲಸೆ : ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಕಡೆಗೆ

ಬಾರ್ತ್‌ನ 'ಅರ್ಥಗಳ ವಲಸೆ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಈ ತತ್ವವು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅರ್ಥಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಸೀಮಿತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಈ ವಲಸೆ ಎನ್ನುವುದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಭಿನ್ನವಾದುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ವಲಸೆಯು ಕಾಲಾತೀತವಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕ ರಹಿತ ವಲಸೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಹದ ಧ್ವನಿಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಬರಹದ ಸಂಹಿತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಬರೀ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸತ್ಯದ ಧ್ವನಿ, ಜ್ಞಾನದ ಧ್ವನಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಧ್ವನಿ, ವಿವರಣೆಗಳ ಧ್ವನಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಎಸ್ / ಜೆಡ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಮಾತು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದು ಅರ್ಥಗಳ ವಲಸೆ.

"ಧನುವೆತ್ತಲಾರೆನು ಕೂರ್ಗಣೆ ತೊಡಲಾರೆ ಕರ್ಣನಾರ್ರೈ" (ಕರ್ಣಪರ್ವ)

ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿ – 'ಕೃಷ್ಣಾ, ಈಗ ಈ ಧನುವನ್ನು ಎತ್ತಲು ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲ. ಬಾಣಗಳನ್ನು ಬಿಡಲಾರೆ. ಈ ಕರ್ಣ ಯಾರು?' ಎಂದು ಅರ್ಥ ಹೇಳಬಹುದು. ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು 'ಕೃಷ್ಣಾ ನೋಡು ಅಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಅತ್ಮೀಯವಾದ ಭಾವ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕರ್ಣ ನನ್ನ ಶತ್ರುವಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಧನುಸ್ಸನ್ನು ಎತ್ತುವುದಾಗಲೀ, ಬಾಣ ಹೂಡುವುದಾಗಲಿ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿರುವ ಕರ್ಣನು ಯಾರು?' ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಹೇಳಿದ ಥರ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಇವುಗಳು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಒಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಾವು ಬಳಸುವ ಅನೇಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಸಂವಹನದ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವಾಗಲೂ ಅವುಗಳ ನೆಲೆಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ. ಯಾವುದೇ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಾವು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅದು ಕೊಡುವ ಮಾಹಿತಿಗೂ ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನೀಡುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಜ್ಞೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪೂರಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದರ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು. ಅದರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವೀಕ್ಷಕ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಏನು ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೃತಿಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಕಾರನು ತಾನು ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ವಿವರಣೆಯೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಲೇಖಕನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ನಾವು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಈ ಮಾದರಿಯ ಗೆಶ್ಚರಿನಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ಸೂಚಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಅರ್ಥ ರಹಿತವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಒಂದು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಕೃತಿಗೆ ತರುವಾಗ ಲೇಖಕನು ಅದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಕೇತಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಆಂಗಿಕವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಕೇತಗಳು ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅರ್ಥ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು

ಕೆಲವು ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಕಥನಗಳು ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸಂಕಥನಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ನಾವು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ. ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತು ಕೇಳುವವನು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಲೋಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಹೌದು. ಆ ಬಗೆಯ ಸಂವಾದವೇ ಕುತೂಹಲದಾಯಕ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು ಪದ್ಯಸಾರ ರೂಪೂ ಹೌದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆಗಿ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಅದು ಕತೆಯೇ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಕೇತಗಳು ಹೇಗೆ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಕುತೂಹಲದಾಯಕ. ಕಲಾವಿದರು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಋತುಪರ್ಣನನ್ನು ದಿವಂಗತ ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈಯವರು ಮಾಡಿದ್ದ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ, ಅರುವ ಕೊರಗಪ್ಪ, ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ ಸೂರಿಕುಮೇರಿ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟಿಯವರ ರಕ್ತಬೀಜನಿಗೂ ಸುಬ್ರಾಯ ಹೊಳ್ಳರ ರಕ್ತಬೀಜನಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗದಾಯುದ್ಧದ ಕೌರವನನ್ನು ಗೋಡೆಯವರು ಒಂದು ಥರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಚಿಟ್ಟಾಣಿಯರು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ. ಅವರ ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ.

ಇದರ ಹಿಂದಿರುವ ತತ್ವಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು- ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಬಳಕೆಯು ಹೇಗಾಗಿದೆ ಎಂದು ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿನ ಮೂಲರೂಪವೂ ಬಾರ್ತ್‌ಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಾಹ್ಯದ ರೂಪ

ಹಾಗೂ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಅವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಬರುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕೇತವೂ ಕೂಡಾ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದನ್ನೋ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೃತಿಗೆ ಸೀಮಿತವೂ ಅಲ್ಲ. ಬಾರ್ತ್ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬರುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಅದರ ರೂಪಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಾರ್ತ್ ಬಳಸುವ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ರೂಪದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರೂಪ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಘರ್ಷವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು 'ಟೆನ್ಶನ್' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಬಳಸುವ ಪಠ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಸಮಗ್ರವಾದ ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಪಠ್ಯವು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಲು ಸಾಲುಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತೀ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಧ್ವನಿ. ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದ ಬರುವ ಅನೇಕ ಧ್ವನಿಗಳೂ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಯು ಭಿನ್ನವೂ ಹೌದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನು ವಿವರಿಸುವುದು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತವನ್ನು. ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಅವರು ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅರ್ಥದ ಥರ ಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ನಿಘಂಟು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಥರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ರಷ್ಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಸ್ಥಿರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಚಲನಶೀಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಾತ್ರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು. ರಾಜಪಾತ್ರಗಳು; ಅಸುರ ಪಾತ್ರಗಳು; ವಿದೂಷಕರು; ಅರಸು ಮಕ್ಕಳು; ರಾಜಕುಮಾರಿಯರು ಹೀಗೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು – ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವುದೇ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ವಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಹರೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳು ಉದ್ದೇಶಿತವೂ ಹೌದು. ಸಂಕೇತಗಳ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಗಳು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕವೂ ಹೌದು ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಖಾಸಗಿ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಖಾಸಗಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಖಾಸಗಿ, ಸಮೂಹ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಹೀಗೆ ಇವುಗಳು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಕರವೆಂದರೆ ಅದು ಸಮೂಹ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಣ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಖಚಿತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬರೀ ಅರ್ಥದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅರ್ಥದ ಅಂತರವೂ ಅಲ್ಲ. ನಿರಚನವು ಹೇಳುವ ಅರ್ಥದ 'ಅಂತರ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವು ಚಲನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂವಾದವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಅದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಭೇದಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಬರುವ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಕೇವಲ ಖಾಸಗಿಯಾಗಲೂ ಮಾತ್ರವೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸನ್ನೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಿರುದ್ಧೇಶಿತವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಂಬುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು

ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನೂ ಅದು ನೋಡುವುದು ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಟ್ಟದ ಶಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಕೇತವು ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಒಂದು ವಲಸೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೂ ಗಣಿಸಬೇಕು. ಜರಿಸಂಧ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರ. ಶನೀಶ್ವರರ ಮಹಾತ್ಮೆಯ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರ. ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆಯ ದೇವೇಂದ್ರ; ಅಗ್ರಪೂಜೆಯ ಧರ್ಮರಾಜ ಸರಳ ಪಾತ್ರಗಳು. ಭೀಷ್ಮಪರ್ವದ ಭೀಷ್ಮನದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರ. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕ; ರಾಜಸ; ತಾಮಸ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ಇವು ಗುಣಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಓದುಗನೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಗಿರಾಕಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಸ್ಟಾನ್ಲಿಫಿಶ್ 1980ರಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ತನಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವವನ ಅನುಭವದ ಕುರಿತು ನಾವು ಈ ತನಕ ಯೋಚಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಬರಹವನ್ನು ಓದುವ ಅವನ ಅನನ್ಯತೆ, ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಓದುಗನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಓದುಗ ಮಾತ್ರ ಓದುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕರು ಓದುತ್ತಾರೆ. ನಾನು ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾವು – ಈ ಓದುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಟೆರೀಈಗಲ್‌ಟನ್ ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಓದಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಓದಿನ ಜೊತೆಗಿರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಜೊತೆಗಿರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಹರಿಸಿರುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೇಶಿತ (Implied reader) ಓದುಗನಿರುತ್ತಾನೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಓದುಗನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸುತ್ತದೆ. ವೇನ್‌ಬೂತ್ (Wayne Booth, 1961, Rhetoric of Fictions) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಾವು ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ಬೇರೆ. ಅದು ಹಾಡು. ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ನೆನಪಿನ ಮೇಲೆ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಯನ್ನು ಭಾಗವತರು ಓದುವುದು ಇಡಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ. ಕಲಾವಿದನು ಓದು ತಾನು ಹೇಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಬ್ಬರದೂ ಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು.

ಪ್ರಸಂಗ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದುವವರು ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪ್ರಸಂಗ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಚನೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇಡಿಯ ಪ್ರಸಂಗದ ಅರಿವು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಅವರ ಪಾತ್ರ ಎಷ್ಟಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಓದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ.

3. ಪ್ರತಿಭಾತತ್ವ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದರೇನು?

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕುರಿತು ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ "ಅಭಿನವನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭೂತಿಗಳಂಥ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಂತ್ರಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾವಿಮರ್ಶಿನಿಯ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಚರ್ಚೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ರಸಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಇದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಸವು ಮುಖ್ಯ. ರಸವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಭಾಗವತರ ಪದ್ಯಗಳು. ಈ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ರಾಗಗಳಿವೆ. ರಾಗಗಳನ್ನು ಭಾಗವತರು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಗಗಳನ್ನು ಭಾಗವತರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ರಸದ ಸ್ಫುರಣೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ.

ಶಿವಾದ್ವೈತಿಯು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದ ಚಿತ್ತನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಮಹೇಶ್ವರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮಹೇಶ್ವರನು ವಿವಿಧ ಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಇಚ್ಛಾನುಸಾರ ಒಂದುಗೂಡಿಸಲು ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ (ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿ). ಆ ಶಕ್ತಿಯು ಅವನ ಮೂರು, ಜ್ಞಾನ, ಸ್ಮೃತಿ ಮತ್ತು ಅಪೋಹನ (ವಿಭೇದಕ), ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮಹೇಶ್ವರನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಮಹೇಶ್ವರನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಇಚ್ಛಾನುಸಾರ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಥವಾ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಲಯಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅವು ಅವನಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

ವಿಷಯತ್ವವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಸ್ಮೃತಿಗೆ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿತ ಪದಾರ್ಥವೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಲಿ, ಅದರ ಜ್ಞಾನವು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗದ ಒಂದು ಸಂಗತಿ. ವಿಷಯತ್ವದ ಈ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವುದು? ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿವೆ: 1) ಜ್ಞಾನದ ಸಾಧನ (ಪ್ರಮಾಣ); ಒಂದು ಅದು ಬುದ್ಧಿಯ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರದ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಕಾಶ, 2) ಅನಂತರ ಅದರ ವಿಕಾರ, ಎಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಅಥವಾ ಸ್ಮೃತಿಯ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ವಿಷಯದ ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾಗಿರಬೇಕು.

ವಿಷಯದ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಅದು ಚಿತ್ತಿನ ಅಂತರಪ್ರಕಾಶ ಮತ್ತು ಅದು ಚಿತ್ತನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ಚಿತ್ತಿನ ಈ ಅಂತರ ಪ್ರಕಾಶ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಈ ಅಂತರ ಪ್ರಕಾಶ ಮಹೇಶ್ವರನ ಪ್ರಕಾಶ. ಸ್ವಪ್ನ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಇಡೀ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿಚ್ಛಕ್ತಿ ಮಹೇಶ್ವರನಿಗಿದೆ (ಚಿತಿಃ ಸ್ವತಂತ್ರಾ). ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಇದು. ಕವಿಗೂ ಇಚ್ಛಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಯೋಗಿಯಂತೆ ಅವನು ವಿಶ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದನು ಬಂದರೆ ಅವನೂ ಒಬ್ಬ ಯೋಗಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರತಿಭಾಶಬ್ದ ಪ್ರತಿ + ಭಾದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾ ಧಾತುವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗು ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯ ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎಂಬರ್ಥ ಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂಬ ಪದವು ವಿಷಯವು ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಕಾಶವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ತಮೇವ ಭಾಂತಮನುಭಾತಿ ಸರ್ವಂ, ತಸ್ಯ ಭಾಷಾ ಸರ್ವಮಿದಂ ವಿಭಾತಿ, ಇಡೀ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬ್ರಹ್ಮದ ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅನುಭಾಗಿ ಎಂದು. ಅನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಣಿನಿಯು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ವಿಷಯವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಆತ್ಮಕದ ಅಥವಾ ಬ್ರಹ್ಮದ ಅಥವಾ ಸತ್ಯದ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವಸ್ತು ಇರುವುದು ಒಂದೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ದೇಶ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಬಹುತ್ವವು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ? ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ದರ್ಶನದ ಉತ್ತರ: ಅದು ಮಹೇಶ್ವರ ಅಥವಾ ಆತ್ಮನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿ, ಶಕ್ತಿಶಕ್ತಿಮತೋರಭೇದಃ ಎಂಬ ಸೂತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಮಹೇಶ್ವರ ಅಥವಾ ಆತ್ಮನೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು ರೂಪ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಹೇಶ್ವರನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಲದೇಶ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಚಿತ್ತಿನ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ, ಕನ್ನಡಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪರಿಣಾಮ ಹೊಂದುವಂತೆಯೇ ಈ ಚಿತ್ತು ಕಾಲದೇಶ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಪರಿಣಾಮ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಅಥವಾ ದೇಶದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಅದು ಕ್ರಮರಹಿತ (ಅಕ್ರಮ) ಮತ್ತೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಖಂಡ ರೂಪವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಈ ಅಖಂಡಗಳನ್ನು ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಅಖಂಡ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅಂತಃಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತಃಕರಣವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತಗೆ. (ಸ್ವತಂತ್ರ ಃ ಕರ್ತಾ) ಸ್ವರೂಪತಃ ಅದು ಕಾಲ, ದೇಶ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಮಿತಿ. ಅಂಥ ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಮೇಯವು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾತೃವಿನೊಡನೆ ಅದು ನಿಯತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಷಯದ ಜ್ಞಾನವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಅನುಭವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿನವ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪ್ರತಿ+ಭಾ ಆಗಿದೆಯೋ ಆ ಅಂತರ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾತನಾಡುವವರು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಜ್ಞರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಾಹ್ಯ ಜ್ಞಾನದ ಆಂತರಿಕ ಆಧಾರದತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದು. ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಈಗ ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಮಾತೃತ್ವದಿಂದ, ಎಂದರೆ ಅದು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಿಂದ ಇರುವ ಅಂತರಜ್ಞಾನ ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ, ಬೇರೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ

ಹೋದರೆ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯಜ್ಞಾನವು ಆಯ್ಕೆ, ಕ್ರಮಜೋಡಣೆ ಮತ್ತು ವಿಭಿನ್ನ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯತ್ವವು ವಿಶ್ವಚಿತ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಜೀವಚಿತ್ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಶ್ವಚಿತ್ತೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಆಗ ಪ್ರತಿಭೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಹೇಶ್ವರನೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಲಾಚಾರ್ಯನು ಹೇಳುವಂತೆ:

ಯಾ ಚೈಷಾ ಪ್ರತಿಭಾ ತತ್ತತ್ಪದಾರ್ಥಕ್ರಮರೂಷಿತಾ।

ಆಕ್ರಮಾಂತಚಿದ್ರೂಪಃ ಪ್ರಮಾತಾ ಸ ಮಹೇಶ್ವರಃ॥

ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ದರ್ಶನದಂತೆ ಪರತತ್ವವು ವಿಶ್ವೋತ್ತೀರ್ಣ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವಮಯ ಎರಡೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ವಿಶ್ವೋತ್ತೇರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅನುತ್ತರ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಅದರ ವಿಶ್ವಮಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಧಾತ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಮಹೇಶ್ವರ. ಜೀವನು ಹೊಂದಿರುವ ಅನುಭವ ನಿಜವಾಗಿ ಈಶ್ವರನದೇ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯು ಸತ್ಯವನ್ನು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಆತ್ಮದಿಂದ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಗ್ರಹಿಸುವ ಸದ್ವಿದ್ಯೆಯೇ ಎಂದು ಅದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕರೂಪದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಹೇಶ್ವರನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆವು. ರಸಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರೇಚ್ಛೆ. ಈ ಮುಂದಿನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹೇಳುವಂತೆ:

ಅಪಾರೇ ಕಾವ್ಯಸಂಸಾರೇ ಕವಿರೇಕಃ ಪ್ರಜಾಪತಿಃ।

ಯಥಾಸ್ಮೈ ರೋಚತೇ ವಿಶ್ವಂ ತಥೇದಂ ಪರಿವರ್ತತೇ॥

ಪ್ರಜಾಪತಿಯು ನಮ್ಮ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ನಾವು ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪದಾರ್ಥ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಒಂದು ಸಾಧನವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾವು ಮಡಕೆಯೊಂದನ್ನು ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ಕೌಶಲವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮಣ್ಣು (ಉಪಾದಾನಕಾರಣ) ಮತ್ತು ಕುಂಬಾರನ ಚಕ್ರ (ನಿಮಿತ್ತ ಕಾರಣ) ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅದನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜಾಪತಿ ಎಂದರೆ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಬ್ರಹ್ಮನು ಕೂಡ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪರಮಾಣುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಪಾದಾನ ಕಾರಣವನ್ನು ಕರ್ಮಫಲಗಳನ್ನು ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಮಿತ್ತ ಕಾರಣವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಅವನು ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿನಾ ಬೇರಾವುದನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯ ವಿಲಕ್ಷಣ

ಸ್ವರೂಪ ಅಂಥದು. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇಮರಾಜನು ಹೇಳುವಂತೆ: ಚಿತಿ, ಸ್ವತಂತ್ರಾ ವಿಶ್ವಸಿದ್ಧಿಹೇತುಃ ಸ್ವೇಚ್ಛಯಾ ಸ್ವಭಿತ್ತೌ ವಿಶ್ವಮುನ್ಮೀಲಯತಿ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ, ಕವಿಯು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವಿನಾ ಬೇರಾವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಇಚ್ಚಾಶಕ್ತಿಯ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಭಿನ್ನ. ಅವನು ಹೊಸತನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಗ, ಭೂಮಿ, ಪಾತಾಳವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಕಲಾವಿದನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನ.

ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪ್ರತಿಭಾ ಮಹೇಶ್ವರನು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪರಾ ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರತಿಭಾ ರೂಪದಲ್ಲಿನ ಈ ಪರಾ (ಎಂದರೆ ಪರಾವಾಕ್, ಪರಾಶಕ್ತಿ) ಎಂಬ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯು (ಕವಿ) ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪರಾಪ್ರತಿಭೆಯು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಅನಂತ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿರುವ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಪರಾಪ್ರತಿಭೆಯು ವಿಶ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಸಲವೂ ಹೊಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಕವಿ ಮತ್ತು ಮಹೇಶ್ವರ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಪಂಚಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಇಚ್ಚಾನುಸಾರ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನು ಯಥಾಸ್ಮೈ ರೋಚತೇ ವಿಶ್ವಂ ತಥೇದಂ ಪರಿವರ್ತತೇ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಶಿವಾದ್ವೈತಿ ಕ್ಷೇಮರಾಜ ಸಾ ಸ್ವೇಚ್ಛಯಾ ಸ್ವಭಿತ್ತೌ ವಿಶ್ವಚಿತ್ತಂ ಉನ್ನೀಲಯತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪರಾಪ್ರತಿಭೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು.

ಅನನ್ಯಾಪೇಕ್ಷಿತಾ ಚಾಸ್ಯ ವಿಶ್ವಾತ್ಮತ್ವಂ ಪ್ರತಿ ಪ್ರಭೋಃ।

ತಾಂ ಪರಾಂ ಪ್ರತಿಭಾಂ ದೇವೀಂ ಸಂಗಿರಂತೇ ಹ್ಯನುತ್ತಮಾಂ॥

ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ತಂತ್ರಾಲೋಕದಲ್ಲಿನ ಚರ್ಚೆಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧಕನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯ ಉದಯ (ತ ಪ್ರಾತಿಭಸಂವಿತ್ತ್ಯೈ ಶಾಸ್ತ್ರಂ ಅಸ್ಮತ್ಕೃತಂತ್ವಿದಂ – ಅಭಿನವ).

ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭಿನವನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆ ಅದರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅಭಿನವನು ನವನವೋಲ್ಲೇಖಶಾಲಿನೀ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ತಂತ್ರಾಲೋಕದ (10.143) ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವಾಗ

ಜಯರಥನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಈ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಶಕ್ತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ರುಯ್ಯಕನ ಅಲಂಕಾರ ಸರ್ವಸ್ವದ ಭಾವಿಕ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮೇಲಿನ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಜಯರಥನು ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ವ್ಯಂಗ್ಯವ್ಯಂಜಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ ಮತ್ತು ಕವಿಯು ವಿದ್ಯೇಶ್ವರನ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಅವನ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸದ್ವಿದ್ಯೆಯ ಹಂತವೂ ಇದೇ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾರ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಅಭಿನವನೂ ಶ್ಲೋಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕವಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ರಸಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆ ಅವನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಇದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವಂತೆ ಅದರ ರಸಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅಭಿನವನು ಒಂದೇ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದ ಮೇಲಿನ ಲೋಚನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ: ಜೊತೆಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗುರು ಭಟ್ಟತೌತ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಮೂಲಕ ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅಭಿನವನ ಪ್ರತಿಭಾ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಆನಂದ ವರ್ಧನನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗುವುದು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಅವಶ್ಯಕ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವದ ವಿಷಯ. ತನ್ನ ಅಹಂತೆಯನ್ನು ಮರೆತು, ಕವಿಯು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ, ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಕೂಡದಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಒಳ ಹೋಗುವ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವ ಅದು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಭಿನವನು ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಕರುವಿನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಚ್ಚಲಿನಿಂದ ಹರಿಯುವ ಹಸುವಿನ ಹಾಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಹೊಸ ರಸಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕವಿಯಲ್ಲಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತ

ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ತರ್ಕಶಕ್ತಿಯಿಂದಲ್ಲದೆ, ಆ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗಳಿಸಿ ತನ್ಮಯನಾಗುವ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಶಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಹೃದಯನು ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕು.

ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆ. ಸುಂದರವಾದ ಹೊಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ ಕೂಡ ಅದು. ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಗದಾಯುದ್ಧ; ಕರ್ಣ ಪರ್ವ, ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯ, ಅರ್ಥವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಮಾತು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಹೊಸ ರಸಾತ್ಮಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅದು. ಚಿರಪರಿಚಿತ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ವಿವಿಧ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ಮರಗಳು ವಸಂತ ಋತುವಿನ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಸೊಂಪಾದ ಚಿಗುರುಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಸೊಬಗನ್ನು ಧರಿಸುವಂತೆ ಅದು ಹಳೆಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಅವನ್ನು ಹೊಸದರಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡರ ನೀಲ ಗಗನದೊಳು ಹಾಡನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹೊಸದನ್ನು ದೃಗ್ಗೋಚರಮಾಡಬಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ (ಅಪೂರ್ವ ವಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಣ ** ಪ್ರಜ್ಞಾ) ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಸಾವೇಶದ ಪರಮಾನಂದಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ತುಳುಕುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ದರ್ಶನವೊಂದರ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ (ರಸಾವೇಶ ವೈವಶ್ಯ ಸುಂದರ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ಷಮತ್ವಂ). ಕಾವ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಂತಲ್ಲ. ಅದು ಉಚಿತವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಿರತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಹೃದಯವುಳ್ಳ ಓದುಗನು ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡುವಂಥ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಫಲಿಸುವ ವಾಕ್ಯರಚನೆ

(ಸಂಘಟನಾ)ಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕೊನೆಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಓದುಗರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಈ ದರ್ಶನವು ಹಠಾತ್ತನೆ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ (ಮತ್ತು ಅನುಮಾನದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ). ಇಂಥ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕವಿಯು ಮಹಾಕವಿಯ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲನಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರೂ ಅಪ್ರತಿಮ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು. ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್; ಶಿರಿಯಾರ ಮಂಜು; ಜಲವಳ್ಳಿ; ಚಿಟ್ಟಾಣಿ; ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗಡೆ; ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ; ಕುಂಬ್ಳೆ ಸುಂದರರಾವ್, ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗರು; ರಾಮದಾಸ ಸಾಮಗರು; ಆರಾಟೆ ಮಂಜು, ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ, ವಿಟ್ಲ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ, ಸಾಮಗರು, ಆನಂದ ಮಾಸ್ತರ್, ಹೆಸರಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದರು. ಅಪೂರ್ವವಾದ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಕವಿಯ ರಸಾವೇಶದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ಹೃದಯವನ್ನು ಅದೇ ರಸಾವೇಶದಿಂದ ತುಂಬುವುದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ ಹೀಗೆ ಆದ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ಸೌಂದರ್ಯಸೂತ್ರ. ಕವಿಯ ಕಡೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಓದುಗನ ಕಡೆ ಅದು ಆಸ್ವಾದಕ ಅಭಿರುಚಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ತುದಿಗಳೂ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲಾದ ವರ್ಣನೆ (ನಿರೂಪಣೆ)ಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಖಂಡ ಪೂರ್ಣವಸ್ತುವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಒಂದುಗೂಡುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ರಸಾವೇಶವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ರಸಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವನು ಅದರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಆನುಭಾವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಹ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ್ನೂ ನಾವು ಉಲ್ಲೇಖಿಸದಿದ್ದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೇಲಿನ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡುವವನಿಗೆ ಇದು ಆಗಬೇಕು.

ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಭಾವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿ. ಅದನ್ನು ಪಡೆದಿರುವವನನ್ನು ಅದು ಪರಮಪ್ರಕಾಶವಾದ ಶಿವನಲ್ಲಿ ನೆಲಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇಡೀ ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯ ಶಿವನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಭೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಗುರುವಿನ ಉಪದೇಶ ಮತ್ತು ದೀಕ್ಷೆ, ಕರ್ಮಾಚರಣೆ, ಯೋಗಾಭ್ಯಾಸ

ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಅದು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಳಿ ಊದಿದರೆ ಕೆಂಡಗಳ ಮೇಲಿನ ಬೂದಿ ಹೋಗಿ ಅವು ಪ್ರಕಾಶವಾಗಿ ಬೆಳಗುವಂತೆ ಅಥವಾ ನೀರು ಗೊಬ್ಬರಗಳು ಬೀಜವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಬೆಳೆದ ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಂತೆ, ಈ ವಿಧಾನಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಪರಶಿವನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಉಪಾಸನಾಮೂರ್ತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವ ಹನ್ನೆರಡು ದೇವಿಯರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಪೂಜನೀಯವೆಂದು ಇತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಇತರ ದೇವಿ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕರ್ಮಗಳು ಸಾಂಸಿದ್ಧಿಕ ಜ್ಞಾನ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಮಾಯೀಯಮಲ ಎಂಬ ದೋಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತದೆ.

ಭರ್ತೃಹರಿ ಕೂಡ ವಾಕ್ಯಪದೀಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಭೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಪಶು ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಜೀವಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಹಜಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಮಾನವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥದ (ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದ) ನೇರ ಗ್ರಹಣದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯ ಒಳನುಡಿಯ ರೂಪವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬದುಕಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಭಿನ್ನ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾ ಶಕ್ತಿಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪಲು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದು ಅದೇ ಶಕ್ತಿಯೇ. ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಹಂತದಿಂದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಾನುಭವದ ಶಿವನ ಹಂತದವರೆಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ, ಮೇಲುಮೇಲಿನ ಅಂತಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತಸ್ಥಾನ ಹೊಂದಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಯೋಗಿಗಳು ಕಠಿಣ ತಪಸ್ಸನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದೇ ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಅದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂತಿಮವಾದ ಗುರಿ ರಸಾನುಭವ ಕಲಾವಿದನು ಮಾತಿನ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ರಸಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಬಲ್ಲ.

ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರತಿಭೆ ಬೇಕು. ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಾಗ ಬಳಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು. ಆದರೆ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಮಾಡಲು ಸ್ವರ ಇದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಔಚಿತ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ

ಇರಬೇಕು. ದಿವಂಗತ ಬಲಿಪರು; ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡರು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಟ್ಲ ಸತೀಶಶೆಟ್ಟಿ; ರಾಘವೇಂದ್ರಆಚಾರ್ಯ ಜನ್ಸಾಲೆ; ಪುತ್ತಿಗೆ, ರಾಘವೇಂದ್ರಮಯ್ಯ; ಕಾವ್ಯಶ್ರೀ ಅಜೇರು; ಅಮೃತಾ ಅಡಿಗ; ಕುರಿಯ ಗಣಪತಿಶಾಸ್ತ್ರಿ; ದಿನೇಶ್ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯ; ರವಿಚಂದ್ರ ಕನ್ನಡಿಕಟ್ಟೆ; ಬಾಳ್ಕಲ್; ಗಣಪತಿಭಟ್ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಭಾಗವತರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದ ಅದನ್ನು ತಪಸ್ಸಿನ ಕಷ್ಟನಿಷ್ಟೂರಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೋಚನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ:

ವಾಗ್ಧೇನುರ್ದುಗ್ಧ ಏಕಂ ಹಿ ರಸಂ ಯದ್ಬಾಲತೃಷ್ಣಯಾ।

ತೇನ ನಾಸ್ಯ ಸಮಃ ಸ ಸ್ಯಾತ್ ದುಹ್ಯತೇ ಯೋಗಿಭಿರ್ಹಿ ಯಃ॥

(ಭಟ್ಟನಾಯಕನಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿತ)

ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಂದು ಸುಂದರ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಸಂತಕವಿ ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರನೂ ನೀಡುತ್ತಾನೆ:

ತೈಸಾ ಮಾನಾಚಾ ಮಾರು ನ ಕರಿತಾ।

ಆಣಿ ಇಂದ್ರಿಯಾಂ ದುಃಖನ ದೇತಾ।

ಯೇಥಾ ಮೋಕ್ಷ ಆಸೆ ಆಯಿತಾ।

ಶ್ರವಣಾಚಿಮಾಜೀ॥ (ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರೀ : 4–223)

(ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಹಾಕದೆ, ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಕಷ್ಟ ಕೊಡದೆ, ಇಲ್ಲೆ (ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ) ನೀವು ಕೇವಲ ಕೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ, ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಮೋಕ್ಷಾನಂದವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತೀರಿ).

ಪ್ರತಿಭೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಹಂತೆಯ ಹಂತದಿಂದ ಸದ್ವಿದ್ಯೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಶಕ್ತಿತತ್ತ್ವ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಿದ್ವದ್ಯೆಯ (ಶಕ್ತಿಯ) ಹಂತದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಳಿಯದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಶಿವನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಚಿತ್ತದ ಕೋಶವೇ ಚಿತ್ಕೋಶ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕುರಿತು ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಭಿನವನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭೂತಿಗಳಂಥ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಂತ್ರಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ವಿಮರ್ಶಿನಿಯ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಚರ್ಚೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರ

ರಸಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಇದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಪ್ರತಿಭಾಶಬ್ದ ಪ್ರತಿ + ಭಾದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾ ಧಾತುವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗು ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯ ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎಂಬರ್ಥ ಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂಬ ಪದವು ವಿಷಯವು ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಕಾಶವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. "ತಮೇವ ಭಾಂತಮನುಭಾತಿ ಸರ್ವಂ, ತಸ್ಯ ಭಾಷಾ ಸರ್ವಮಿದಂ ವಿಭಾತಿ," ಇಡೀ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬ್ರಹ್ಮದ ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅನುಭಾಗಿ ಎಂದು. ಅನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಣಿನಿಯು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ವಿಷಯವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಆತ್ಮಕದ ಅಥವಾ ಬ್ರಹ್ಮದ ಅಥವಾ ಸತ್ಯದ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಅಥವಾ ದೇಶದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಅದು ಕ್ರಮರಹಿತ (ಅಕ್ರಮ) ಮತ್ತೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಖಂಡ ರೂಪವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಈ ಅಖಂಡಗಳನ್ನು ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಅಖಂಡ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅಂತಃಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿಷಯಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತಃಕರಣವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. (ಸ್ವತಂತ್ರ : ಕರ್ತಾ). ಸ್ವರೂಪತಃ ಅದು ಕಾಲ, ದೇಶ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಮಿತಿ. ಅಂಥ ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಮೇಯವು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾತೃವಿನೊಡನೆ ಅದು ನಿಯತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದನು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ. ಪಾತ್ರದ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಬಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಧ್ಯ. ಶ್ರೇಣಿಯವರು ಈ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಮಾಗಧವಧೆಯ ಮಾಗಧ; ವಾಲಿವಧೆಯ ವಾಲಿ;

ಗದಾಯುದ್ಧದ ಕೌರವ; ಭೀಷ್ಮಪರ್ವ ಭೀಷ್ಮನ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಹೃದಯರನ್ನು ತಟ್ಟಿದೆ. ಅಪ್ರತಿಮ ಕಲಾವಿದ ಅವರು. ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆಯವರ ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಕರ್ಣ; ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗಡೆಯವರ ಭೀಷ್ಮ; ಚಿಟ್ಟಾಣಿಯವರ ಗದಾಯುದ್ಧದ ಕೌರವ ಸದಾ ಕಾಲ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಯದು.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗುವುದು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಅವಶ್ಯಕ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವದ ವಿಷಯ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಭಿನವನು ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಕರುವಿನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಚ್ಚಲಿನಿಂದ ಹರಿಯುವ ಹಸುವಿನ ಹಾಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಹೊಸ ರಸಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕವಿಯಲ್ಲಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ. ಸಹೃದಯನು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ತರ್ಕಶಕ್ತಿಯಿಂದಲ್ಲದೆ, ಆ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗಳಿಸಿ ತನ್ಮಯನಾಗುವ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಶಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಹೃದಯನು ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ದೃಗ್ಗೋಚರ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಸಾವೇಶದ ಪರಮಾನಂದದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ತುಳುಕುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ದರ್ಶನವೊಂದರ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಂತಲ್ಲ. ಅದು ಉಚಿತವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಿರತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಹೃದಯವುಳ್ಳ ಓದುಗನು ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡುವಂಥ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಫಲಿಸುವ ವಾಕ್ಯರಚನೆ (ಸಂಘಟನಾ)ಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕೊನೆಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಓದುಗರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ

ಈ ದರ್ಶನವು ಹಠಾತ್ತನೆ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ (ಮತ್ತು ಅನುಮಾನದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ). ಇಂಥ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯು ಮಹಾಕವಿಯ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲನಾಗುವುದು. ಕಲಾವಿದನು ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದನಾಗಬಲ್ಲ. ಶೇಣಿಯವರ ಕೌರವ, ಭೀಷ್ಮ, ಕರ್ಣ, ಮಾಗಧ, ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವರನ್ನು ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಕಲೆಯು ಗೊತ್ತಿತ್ತು.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ.
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) ಅಭಿನವಗುಪ್ತ 2000

4. ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ–ಅಲಂಕಾರ

2 : 1 ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ:

ಕಾವ್ಯಶರೀರ

ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಅವು ದೊರಕಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯಶರೀರಗಳಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯಶರೀರವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ.

ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ:

ಪರಮ ಪ್ರೀತಿ ನಿಮಿತ್ತಂ
ನಿರತಿಶಯ ಯಶೋನಿದಾನ ಮಪ್ಪುದ ನಿಹಂ
ಪರಮೆಂಬೆ ರಡರ್ಕಂ ಬಂ
ಧುರ ಕಾವ್ಯನಿಬಂಧದಿಂ ಹಿತಪೆರತುಂಟೆ? (2–4)

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯ ಶರೀರವನ್ನು ರಚನೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಚನಾವಾದವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಂಥವಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಎಂಬುದು ಎರಡು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಷಭೂಷಣದ ಅಲಂಕಾರ. ಇನ್ನೊಂದು ವಾಚಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಅಲಂಕಾರ. ಎರಡಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ವೇಷಭೂಷಣದ ಅಲಂಕಾರ

ನಾವು ಸುತ್ತಣ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹರಿಯುವ ನದಿಯ ನೀರಿನ ಧ್ವನಿ, ಪಕ್ಷಿಗಳ ಇಂಚರ ಇವುಗಳು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೋ ಅವುಗಳಷ್ಟೇ ಸುತ್ತಣ

ಪರಿಸರದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಚಿತ್ರ ವಿಚಿತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಒಂಟಿತನವನ್ನು ನೀಗುತ್ತವೆ. ವಾತಾವರಣದ ವರ್ಣಮಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಹ್ಲಾದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಕೇಳುವ ಶಬ್ದಗಳು ಹೇಗೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ನೋಡುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಕೇಳಿ, ಅನುಭವಿಸಿದಾಗ ಆನಂದ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ನೋಡಿದ್ದನ್ನೇ ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದನ್ನೇ ಅನುಭವಿಸಿದಾಗ ಏಕತಾನತೆ ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರ ವಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ಅವನಲ್ಲಿ ಹೊಸಚೈತನ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಛಾಯೆ ಅವನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಅನುಭವಿಸಬೇಕೆಂಬ ಚಪಲ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದುದು. ಎಲೆಗಳ ಹಸಿರು, ಸಮುದ್ರದ ನೀಲಿ, ಕಾಮನ ಬಿಲ್ಲಿನ ಸಪ್ತ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸಕ್ತಿಯ ವಿಚಾರವಾಯಿತು. ಆದಿ ಮಾನವನಿಗೂ ಇಂತಹ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಕೆರಳಿದ ಕಾರಣವೇ ಬಣ್ಣವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಕಲ್ಲು, ಮರದ ರಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಬಣ್ಣಗಳು ಅವನ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಜನಿಸಿರಬಹುದಾದರೂ, ಅವನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷವನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಕೂಡಾ; ಅಂದರೆ ಬಣ್ಣ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿಯ ವಿವಿಧತೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯಾಮೋಹವೂ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಅದರ ಬಳಕೆಯೂ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗುತ್ತ ಬಂತು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಶ್ರೀ ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಭಾ, ಶ್ರೀಕುಬಣೂರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ರಾಯರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದದಂತಹ ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಬಿಡಿ ಲೇಖನಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ 'ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ'ಯ ಕುರಿತು ನಡೆಸಿದ ಅಧ್ಯಯನ ಕಡಿಮೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವುದೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶ.

ಕಲೆ ನಿಂತ ನೀರಲ್ಲ; ಅದು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವುದು ಸಹಜ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಅದನ್ನು ದಾಖಲೆಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ

ಇಲ್ಲಿ ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಣ್ಣದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಭೂತಾರಾಧನೆಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ' ಎಂಬುದು ವಿಶಾಲವೂ ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಆದ ಒಂದು ಕ್ಷೇತ್ರ. ಸರಿಯಾದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕಾರ್ಯ ನಡೆದು ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಹಾಕಿ, ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದಾಗ ಹಲವಾರು ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳು ಬೆಳಕು ಕಾಣುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಕೈಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ವೇಷಧಾರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಎಷ್ಟೋ ಹಳೆಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ, ಇತರ ದ್ರಾವಿಡ ಕಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತುಲನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಕೆಲವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳು ದೊರಕಬಹುದು.

1.3 ಬಣ್ಣ ಎಂದರೇನು?

ಬಣ್ಣ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ಬಣ್ಣದ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೊಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮೂರ್ತವಾದರೂ ಅದರ ಅರ್ಥ ಅಮೂರ್ತವಾದುದು. ಬಣ್ಣದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು, ಅದು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಕಷ್ಟವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರೂಪಣೆ [Definition] ಕೊಟ್ಟಂತಿಲ್ಲ. ಕೆಂಪು ಒಂದು ಬಣ್ಣ. ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ರಕ್ತದ ಹಾಗೆ ಇದೆಯೆಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಿಂದಾಚೆಗೆ ಏನು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಂಪು ರಕ್ತದ ಹಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಕೆಂಪು ಕುಂಕುಮದ ಹಾಗಿದೆ ಎಂದಾಗ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದರ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟಪಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಎಳೆಯ ಮಗುವೂ ಕೂಡಾ ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಳವೆಯಿಂದಲೇ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬಗೆಗೆ

ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಒಟ್ಟು ಗುಣ ರೂಪರೇಖೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಚಡಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಗುಣ ಮೂರ್ತ ರೂಪವಾದರೂ ಅವರ ಅರ್ಥ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬಣ್ಣದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದರೂ ಅದರ ಕಾರ್ಯ ವಿಧಾನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಬಣ್ಣವೂ ಅವರದೇ ಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಬಣ್ಣ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ನೀರು, ಗಾಳಿ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಣ್ಣಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಣ್ಣದ ಮುಖಾಂತರವೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಎಂದರೆ, ಕೆಲವು ಅಮೂರ್ತ ವಸ್ತುಗಳ ಹೊರತು. ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಕಡೆಯೂ ಅವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಅದರ ಗುಣವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಬಂದಿರಬಹುದಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಮೂಲ ಕೇವಲ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಣ್ಣ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಕೃತಿ (Nature) ಆದ ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಕೃತಕವಾಗಿ (Artificial) ತಯಾರಾಗಲೂಬಹುದು.

ಆದಿಮಾನವ ಮರದ ಎಲೆಗಳ ರಸವನ್ನು ಹಿಂಡಿದ. ಆಗ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ದೊರಕಿತು. ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣದ ಕಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಅರೆದು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಮರದ ಹಸಿರು, ಅದರ ಕಾಯಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ತೆಗೆದ ಬಣ್ಣದ ಲೇಪಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದ. ಕಲ್ಲುಗಳಿಂದ ಅರೆದ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ತೈಲ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಣ ಗೊಳಿಸಿ, ತನ್ನ ಕಲೆಯ ಬಳಕೆಗೆ ಅದನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿದ. ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳು ಆಡುವಾಗ ಕಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಅರೆದು ಅದನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆದಿಮಾನವನೂ ಇಂತಹುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ತುಳುವಿನ ಸಂಧಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ "ಚಿಪ್ಪಿತ ಮೈ, ಎಣ್ಣೆ, ಚಿಳ್ಳಾದ ಮೈ, ಕಾದಿರೆರ ಕಾಯಿ ಕಂಗು ಪಿಂಗಾರ, ಈತ ಬೆಳಗುನೆ ಈ ಭೂಮಿಡೇ ಪೊಣ್ಣು ಸಾರಮನಿ ಭೂತೊಲು" (ತೆಂಗಿನ ಕರಟದಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ, ಕಾಡಿಗೆ, ಕದಿರ ಕಾಯಿ, ಅಡಿಕೆ ಮರದ ಸಿಂಗಾರ ಇಷ್ಟು ಈ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಭೂತಗಳನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುತ್ತದೆ) ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ 'ಕದಿರಕಾಯಿ' ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಅರಿಸಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೆಲವು ಹೆಂಗಳೆಯರು ಮುಖಕ್ಕೆ ಲೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರಿಸಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬೇರಿನ ಮೂಲದಿಂದ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಗಂಧವನ್ನು ತೇದಾಗ

ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಭೂತಿಯನ್ನು ಬೂದಿಯಿಂದ ತಯಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ಬಣ್ಣವೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕೊಡುಗೆ ಆಗಿದೆ.

1.4 ಶಿಲಾಯುಗದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ

ಶಿಲಾಯುಗದಲ್ಲಿ ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೊ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಬಣ್ಣಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಬಣ್ಣದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಅಂದೇ ಇತ್ತು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಶಿಲಾಯುಗವನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಾಗವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಸಿಂಧೂಕೊಳ್ಳದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಬಲೂಚಿಸ್ತಾನದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ದೊರಕಿದ ಅವಶೇಷಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ಡಾ. ವಿಕ್ರಂ ಸಿಂಗ್ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಲೂಚಿಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಇರಾನಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಮಡಿಕೆಗಳ ಅವಶೇಷದಲ್ಲಿ ಐದು ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆಯೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಪ್ಪು ಅಥವಾ ಕಂದುಬಣ್ಣ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ದೊರೆತ ಇತರ ಬಣ್ಣಗಳು ಹಾಗೂ ಬಲೂಚಿಸ್ಥಾನದ ಅವಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರ ದಕ್ಷಿಣ ಇರಾನಿನಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕಂದು ಬಣ್ಣ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಬಲೂಚಿಸ್ತಾನದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಮಡಿಕೆಗಳ ಅವಶೇಷದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಲೂಚಿಸ್ತಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿ (Kulli) ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ."

(1) ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಗೋವಿನ ಚಿತ್ರ. (2) ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಸು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ (pinkish) ಅಥವಾ ಬಿಳಿ; ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಭರಣ ಧರಿಸಿದಂತೆ ಇದೆ.

ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೊವಿನಲ್ಲಿ ದೊರಕಿದ ಮಡಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರಿತ ನಸುಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳೇ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಹಳದಿಯನ್ನು ಉಪಬಣ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಿಂಧೂ ಕೊಳ್ಳದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಾಗಲೇ ಆರರ ಪ್ರಭಾವಾಗಿತ್ತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಿಂಧೂ ಕೊಳ್ಳದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಸುಮೇರಿಯನ್ ಕಲೆಯ ಅಂಶಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೆಸಪೊಟೋಮಿಯಾದ ಜನರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. 2500 ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಿಂದ ಉತ್ತರ

ಭಾರತದತ್ತ ಹೋಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಬಿ. ಸ್ಲಾಟರ್ ಎಂಬವರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಶಿಲಾಯುಗದ ಅವಶೇಷ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಅಜಂತ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಿತ್ರಣಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತ ಡಾ. ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರರು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಳಸಿದ ಬಣ್ಣಗಳೆಂದರೆ ಕಪ್ಪಿಗೆ ಮಸಿ, ಅರಸಿನಕ್ಕೆ ಅರದಾಳ, ನೀಲ, ಕಂದು,

ಕೆಂಪು ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ಜಾತಿಯ ಮೃತ್ತಿಕೆ ಇಲ್ಲವೇ ಕಲ್ಲುಪುಡಿಗಳು. ಇವೆಲ್ಲಾ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಡುವು (Dark colours): ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳ ತರುವಾಯ ಕಾಣುವ ನಮಗೆ ಅವು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾಸಿದುದರಿಂದ ತುಂಬಾ ಹಿತವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ." ದ್ರಾವಿಡರ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೊದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಬಣ್ಣಗಳು ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರಿತ ನಸು ಕೆಂಪು ಅಥವಾ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಗೆರೆಗಳು, ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಶಿಲಾಯುಗದಲ್ಲಿ, ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೊ ಹರಪ್ಪಾಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದ್ರಾವಿಡ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಬಣ್ಣಗಳೆಂದರೆ– ಕಂದು, ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು, ಬಾದಾಮಿಯ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಹಸಿರು ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ.

ಹಾಗಾಗಿ ಮೊದಲ ದ್ರಾವಿಡ ಬಣ್ಣಗಳು ಒಟ್ಟು ಮೂರು: 1. ಹಳದಿ 2. ಕೆಂಪು 3. ಕಪ್ಪು, ಕಂದು ಬಣ್ಣವು ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಕಪ್ಪಿನ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಒದಗುವ ಬಣ್ಣ. ಕಂದು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿ ದತ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಿರಲೂಬಹುದು. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ದ್ರಾವಿಡರ ಸಂಕೇತವಾದ ಶಿಲಾಯುಗ ಮತ್ತು ಹರಪ್ಪ, ಮೊಹೆಂಜೋದಾರೊಗಳ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಇಲ್ಲ. ದ್ರಾವಿಡರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಬಣ್ಣಗಳು ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ. ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು.

1. ಅವರು ಈ ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು.
2. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಶುದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಮಡಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಲೇಪಿಸುವಾಗ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ತೈಲ ಅದನ್ನು ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಗೊಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲವೇನೋ?
3. ಇಂದಿಗೂ ದ್ರಾವಿಡ ಜನಾಂಗಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ಕೆಲ ಜನಾಂಗಗಳ ಅರ್ಚನೆಯಲ್ಲಿ (ಭೂತಾರಾಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಆ ಬಣ್ಣಗಳೇ ಬಳಕೆಗೊಂಡವು.

4. ದ್ರಾವಿಡರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದ ಬಣ್ಣಗಳು ಗೌಣ ಬಣ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಜೀವರೇಖೆ'ಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗ-ವಾಗುವುದು ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳು ಎಂಬುದು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಅಂಶ.

1.5 ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಬಣ್ಣ

ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಮರದ ಕೈಗಾರಿಕೆ, ಚಿನ್ನದ ಕೆಲಸ, ತುರುಬು ಕಟ್ಟುವುದು, ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪರಚನೆ, ನಾಟ್ಯ, ಕಾವ್ಯ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೆ, ಯಜುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಕಲೆಯ ಕುರಿತ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಕುರಿತು ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಕುರಿತು ಋಗ್ವೇದ, ಯಜುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಬಳಕೆ ಇತ್ತೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಎಳುತ್ತದೆ. ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಳಕೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಬಹುದಾದರೂ, ವಾಸ್ತವವಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ನೃತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ವೇದ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯದ ರೂಪ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದು ವೇದ ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

"ಒಂದೊಂದು ಕಾಲದ ಬಣ್ಣವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿತು. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಒಟ್ಟು 30 ಶಬ್ದಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಬಣ್ಣ ಮೆಚ್ಚುವ ಕಣ್ಣು ನಮಗಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇವುಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಬಲ್ಲ ಶಬ್ದಗಳೂ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಬಣ್ಣಗಳ ಒಂದು ಶಬ್ದ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಸಾವಿರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಶಬ್ದಗಳಿದ್ದವು... (i) [ಕೆ.ಯಸ್. ಕಾರಂತ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಕಲೆಗಳು) ಭಾರತದ ತತ್ವ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಆ ವಾದಗಳಿವೆ. 1. ರಸ ಬ್ರಹ್ಮವಾದ 2. ನಾದ ಬ್ರಹ್ಮವಾದ, ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೂರು ವಾದಗಳಿವೆ."[3]. ವಸ್ತು ಬ್ರಹ್ಮವಾದ.

ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮತ್ವಕ್ಕೇರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ರಸ ಬ್ರಹ್ಮವಾದದಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ವಿಚಾರವೂ ಸೇರಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ಯಾವುದೇ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಖ್ಯಕಾರಿಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಕಪ್ಪುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಗುಣಕ್ಕೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಎಲ್ಲಾ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಮೂರೇ ಗುಣಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆ ಮೂರು ಗುಣಕ್ಕೂ ಮೂರು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳು ಛಾಂದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರ ಬೆಂಕಿಗೆ, ನೀರಿಗೆ, ಭೂಮಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಂಖ್ಯಕಾರಿಕದಲ್ಲಿ 'ಗುಣ'ವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಮೂರು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಕೃತಿ

ಮಹತ್

ಅಹಂಕಾರ

+

ಸಾತ್ವಿಕ

ರಾಜಸ

ತಾಮಸ

ಈ ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳಿಗೂ ಅಗ್ನಿ, ನೀರು, ಭೂಮಿಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದು ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಟ್ಟು ಸಾರವೆನ್ನಬಹುದು. ಗುಣವನ್ನು ಇಂದು ಕೂಡಾ ಮೂರೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಭಾಗವತ, ಪುರಾಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಷ್ಣು, ಮಹೇಶ್ವರರು ಒಂದೊಂದು ಗುಣದ ಅಧಿದೇವತೆಗಳು. ಸತ್ವವು ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ರಜಸ್ಸು ರಾಜನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ; ಅದು ಸತ್ವವನ್ನು, ತಮಸ್ಸನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ತಾಮಸ ಅಂಧಕಾರದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಸಾಂಖ್ಯಕಾರಿಕದ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ನಾವು ಇದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

1. ಸತ್ವ – ವಿಷ್ಣು ಅಧಿದೇವತೆ.

2. ಕೆಂಪು – ಅಗ್ನಿ – ರಜ – ಬ್ರಹ್ಮ ಅಧಿದೇವತೆ.

3. ಕಪ್ಪು ಭೂಮಿ – ತಮ – ಶಿವ ಅಧಿದೇವತೆ.

ಆದರೆ ಸತ್ವ, ರಜ, ತಮ್ಮ ಈ ಮೂರು ಗುಣಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿ ಯಾಗಿರುವಂತಹದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಂಖ್ಯಕಾರಿಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

"ಪ್ರೀತಿ, ಅಪ್ರೀತಿ, ವಿಷಾದಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕಾಶ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ನಿಯಮಾರ್ಥ: ಅನ್ಯೋ ಭಾವಾಶ್ರಯಃ ಜನನ, ಮಿಥುನ, ವೃತ್ತಾಶ್ಚ ಗುಣಃ"

ದೇವಿ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿ ಸತ್ವ ರಜಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧಿ, ರಜಸ್ಸು ಸತ್ವದ ಸಂಬಂಧಿ, ಸತ್ವ ಮತ್ತು ರಜಸ್ಸುಗಳೆರಡೂ ತಮಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧಿ, ಸತ್ವರಜಸ್ಸುಗಳೆರಡೂ ತಮಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ: ತಮಸ್ಸು ಎಂಬುದು ರಕ್ಕಸರ ಗುಣ. ಕ್ರೂರತೆಯೇ ಅವರ ಸ್ವಭಾವವೆಂದು ಮನುವೂ ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಮಸ್ಸಿನ ಅಧಿದೇವತೆ ಶಿವ. "ಈ ಗುಣದ ಬಣ್ಣ ಕಪ್ಪು. ಇದು ದ್ರಾವಿಡರನ್ನು ಕುರಿತೇ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ತರ್ಕಿಸಬಹುದು.

ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ವಿರುದ್ಧ ಮುಖದಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವಂತಹವುಗಳು. ಎರಡು ಬಣ್ಣಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದ ಬಣ್ಣಗಳು ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣ ಸಪ್ತ ವರ್ಣಗಳ ಸೇರುವಿಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವಂತಹುದು. ಕಪ್ಪು ಮೊದಲಾದ ಬಣ್ಣಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

1. ಕಪ್ಪು – ತಮ 2. ಕೆಂಪು – (ಕಪ್ಪು–ಬಿಳಿ) ರಜ (ಸತ್ವ–ತಮ) 3. ಬಿಳಿ–ಸತ್ವ – ಈ ಬಣ್ಣಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಬಣ್ಣಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವು ರಜಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಕೇತ. ರಜಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕ, ತಾಮಸ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳ ಮಿಲನವಿರುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿಯೂ ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಎರಡೂ ಅಂಶ ಅಡಕ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಗುಣ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದ ಸಂಯೋಜನೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮನು ಮತ್ತು ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

1:6 ಭರತ ಮುನಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧಿದೇವತೆಗಳು

ಭರತ ಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಗೆ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ವೇದಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಿಚಾರವು ಶೂದ್ರರಿಗೂ ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಭರತ ಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡಿರುವುದಾಗಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳ ಒಂದೊಂದು ಸತ್ವವನ್ನೂ ಕರೆಸಿಕೊಂಡು 'ನಾಟ್ಯ ವೇದ'ವನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಅವನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ."

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ದ್ರಾವಿಡರ ಕಲೆಯ ಸಂಕೇತವೆಂದು ಊಹಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆಯಾದರೂ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ಸಂಶಯಗಳು ನಮಗೇಳುತ್ತವೆ.

1. ನಾಟ್ಯವು ದ್ರಾವಿಡರ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ನಟರಾಜನ ಅರ್ಚನೆಯೂ ಕೂಡಾ ದ್ರಾವಿಡರ ಸಂಕೇತವೇ ಆಗಿದೆ. ಚಿದಂಬರ ನಟರಾಜ ವಿಗ್ರಹದ ಕಾಲ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. 3ನೆಯ ಶತಮಾನವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಆರ್ ಮತ್ತು ದ್ರಾವಿಡರ ಕಲೆಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣ. * ಭರತ ಮುನಿಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಪೂ. 2ನೆಯ ಶತಮಾನ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎರಡೂ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಬಹುದಲ್ಲದೇ ದ್ರಾವಿಡರ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ.
2. ದ್ರಾವಿಡರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಜಾತಿಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಪಾಣಾರ ಪಂಬದ, ಕೊರಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಜನಾಂಗಗಳು ನಾಟ್ಯಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗುಂಪುಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಗುಂಪಾಗಿ (ಮೇಳ) ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೆಡೆಯಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಂದು ಕೂಡಾ ಅವರ ಜನಪದ ನಾಟ್ಯಪದ್ದತಿ ಗುಂಪಾಗಿ ಮೇಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಭರತ ಅವನ ಕೃತಿಯ ಮೊದಲು ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ನಾಟ್ಯ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟ್ಯವು, ಇಂತಹ ದ್ರಾವಿಡರ ಕೈಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ, ಅದರ ರೂಪ ಕುರಿತು ಭರತ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದ್ದಿತ್ತು. ಅವನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲಿದ್ದ ನಾಟ್ಯರೂಪದ ಕುರಿತು ಏನೂ ಅತ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ.
3. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಅಧಿದೇವತೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿದ್ರಾವಿಡ ದೇವತೆಗಳ ಹೆಸರಿದೆಯಾದರೂ, ಹೆಚ್ಚಿನವುಗಳಲ್ಲಿ ಆರರ ದೇವತೆಗಳ ಹೆಸರೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ದ್ರಾವಿಡದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ದೇವರುಗಳು– ಭೂತ ಮತ್ತು ದೈವಗಳು." ಇಂತಹವುಗಳ ಹೆಸರೇ ಭರತ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಭರತ ಹೇಳುವ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧಿದೇವತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು.

"...ಈ ರಸಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ರಸಗಳು ನಾಲ್ಕು: ಅವು ಶೃಂಗಾರ, ರೌದ್ರ, ವೀರ ಮತ್ತು ಭೀಭತ್ಸಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರದಿಂದ ಹಾಸ್ಯವೂ, ಭೀಭತ್ಸದಿಂದ ಭಯಾನಕವೂ ಹುಟ್ಟುವುದು" ಎಂದು ಭರತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಧಾನ ರಸಗಳು ನಾಲ್ಕು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿರುವ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಮುಖ ಬಣ್ಣಗಳು ನಾಲ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

'ಶ್ಯಾಮೋಭವತಿ ಶೃಂಗಾರಃ ಸಿತೋ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ಕಮೋತಃ ಕರುಣಕ್ಕೆ ರಕ್ತೋ ರೌದ್ರಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ' (43)

ಗೌರೋವೀರಸ್ತು ಭೀಭತ್ಸಃ ಪೀತತ್ತ್ವಾದ್ಭುತಃ ಸ್ಮೃತಃ (44)20

ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಬಣ್ಣ ಕಪ್ಪು (ಶ್ಯಾಮ), ಬಿಳುಪು ಹಾಸ್ಯದ್ದು, ಕರುಣರಸದ್ದು ಹರಿತವರ್ಣ ರೌದ್ರದ್ದು ಕೆಂಪು, ಧೀರದ್ದು ಗೌರ (ಹೊಳೆಯುವ ಬಿಳುಪು) ಭಯಾನಕದ್ದು ಕಪ್ಪು: ಭೀಭತ್ಸದ್ದು ನೀಲಿ ಅದ್ಭುತದ್ದು ಹಳದಿ. ಮುಂದಕ್ಕೆ ಅಧಿದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಭರತ ಹೇಳುತ್ತಾ

"ಶೃಂಗಾರೋ ವಿಷ್ಣುದೈವನ್ನೋ ಹಾಸ್ಯಃ ಪ್ರಮಥದೈವತಃ ರೌದ್ರೋ ರುದ್ರಾದಿದೈವತ್ಯಃ ಕರುಣೋ ಯಮದೈವತಃ"45

ಭೀಭತ್ಸ ಮಹಾಕಾಲಃ ಕಾಲದೇವೊ ಭಯಾಂಕಃ ಧೀರೋ ಮಹೇಂದ್ರದೇವ; ಸ್ಯಾದದ್ಭುತೋ ಬ್ರಹ್ಮ ದೈವರ್ತ (46) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. (ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ, ಪು. 269)

ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ವಿಷ್ಣು, ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಥಗಣ, ರೌದ್ರ ರಸಕ್ಕೆ ರುದ್ರ, ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ ಯಮ, ಭೀಭತ್ಸಕ್ಕೆ ಮಹಾಕಾಲ, ಭಯಾನಕಕ್ಕೆ ಕಾಲ, ವೀರಕ್ಕೊಡೆಯನು ಮಹೇಂದ್ರ, ಅದ್ಭುತಕ್ಕೊಡೆಯನು ಬ್ರಹ್ಮ. ಭರತ ಮೊದಲಿಗೆ ಶೃಂಗಾರ, ರೌದ್ರ, ಭೀಭತ್ಸ, ವೀರಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅವನು ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು, ಭೀಭತ್ಸಕ್ಕೆ ನೀಲಿ, ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು, ವೀರಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧ ಬಿಳುಪೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮೂಲ ಬಣ್ಣಗಳು ಕಪ್ಪು, ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ನೀಲಿಬಣ್ಣವು ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದು.

"ಹಗಲಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರಲಿರುವ ಘೋರವೂ ದಾರುಣವೂ ಎನಿಸಿದ ದೇವತಾಯುಕ್ತವಾದ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ದಾರಗಳೂ, ಕಂಕಣಗಳೂ ಉತ್ತಮವಾದ ರಕ್ತವರ್ಣದ ಚಂದನಗಳು ಕಂದು ಬಣ್ಣದ ಹೂಗಳೂ, ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಹೂಗಳೂ, ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಹಣ್ಣುಗಳು, ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಗೋಧೂಮ, ಸಿದ್ದಾರ್ಥಕ (ಸಾಸಿವೆ), ಅರಳು ತುಂಡಾಗಿರದ ಅಕ್ಕಿಯ ಕಾಳು, ನಾಗಪುಷ್ಪದ ಚೂರ್ಣ, ಹೊಟ್ಟು ತೆಗೆದ ಪ್ರಿಯಂಗು (ಅಡಿಕೆ). ಫಲಗಳೊಡನೆ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕುಳ್ಳಿರಿಸಬೇಕು." (ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ–ಶ್ಲೋ 18–19) ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ, ಮ–53) ಇದು ಭೂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪುಷ್ಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಿ.ಎಚ್. ತರಲೇಕರ್ ಹೀಗೆ : "The four origin colours are black to be prepared by mixing them proportionately. They are pandu (yellowish white) Kapota (pigeon colour; white and blue) Padma (lotus colour white and red) Harita (green yellow and blue) Kasaya violet blue and red

Gaura (yellowish red-yellow)." [G.H.Tarelakar, The studies in the Natya Sastru, p. 138]

ಆದರೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವು ಮೂಲ ಬಣ್ಣವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಮಾತೃಗುಪ್ತನೂ ಕೂಡಾ ಭರತನು ಹೇಳುವ ಬಣ್ಣವನ್ನೇ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

"ಸೀತೋ ನೀಲಶ್ಚಃ ಪೀತಶ್ಚ ಚತುರ್ಥ್ ರಕ್ತಮೇವಚ ಏತೇ ಸ್ವಭಾಜಾ ವರ್ಣಾಯ್ಯ ಕಾರತ್ವಂಗ ವರ್ತನಮಂ"

ಬಿಳಿ, ನೀಲಿ, ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು- ನಾಲ್ಕು ಮೂಲ ಬಣ್ಣಗಳು,

'ಸಂಯೋಗಜಾಪುನಶ್ಚಾನ್ಯ ಉಪವರ್ಣಾಭವಂತಿಹಿ ಪೀತ, ನೀಲ, ಸಮಾಯೋಗಾತ್ಮಪೋತ ಇತಿ ಸಂಜ್ಞತಂ'

ಈ ಮೂಲ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಮಿಶ್ರ ಬಣ್ಣಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲ ಬಣ್ಣಗಳ ಬೆರಕೆಯಿಂದ ಕಪೋತ ವರ್ಣವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕಾರ ಬಣ್ಣಗಳು ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ರಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ.

ಹರಿತಂ ಶೃಂಗಾರ ವರ್ಣಂ ಸಿತರುಚಹಸಿತಂ ರೌದ್ರ ಮಾಕ್ತಯುಕ್ತಂ ಕರುಣಂ ಶ್ಯಾಮ ಪ್ರಭಾಂಗ್ಲ ಪ್ರಚುರ ರುಚಿಗೌರಂ ಸುವೀರಂ ಭಯಭಾ ಸುರಧೂಮಾಕಾರ ಮತ್ಯದ್ಭುತ ಮಧುತಂಕ ಕೃಷ್ಣ ಶುಭಾನ್ವಿತಂವಿ ಸ್ತರದಿಂ ಭೀಭತ್ಸಮೇಂದೀ ಪರಿಯನರಿಗೆ ತನ್ಮಾರ್ಗದೊಳ್ ಸತ್ಕವೀಂದ್ರರ (ಸೂತ್ರ-12)

ನಿರುತಂ ಶೃಂಗಾರ ಸಾರಕೃಧಿಪತಿ ಹರಿ, ಹಾಸಕ್ಕಶಂಗಜಾಸ್ಯಂ ಹರನಾಳನಾದ ರೌದ್ರಕೆಣೆಯೆನೆ ಕರುಣಕ್ಕಂ ತಕಂ ನೋಡೆಸು ವೀರಕ್ಯದ ಸಿಂದ್ರಂ ಭೀತಿಗಂ ಮಿವೆನೆಗೆದು ಬದಿನಾಥಂನೊಲ್ಲುದ್ದುತಕ್ಕಂ

ತಿರದಾ ಭೀಭತ್ಸಮಿಗಂ ಪ್ರಭುವೆಸೆವ ಮಹಾಕಾಳಭೀಳಕೊಳಂ (ಸೂತ್ರ 13)

ಎಂದು ಸಾಳ್ವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಳ್ವನ ಬಣ್ಣ – ಅಧಿದೇವತೆ

ಭರತನ ಬಣ್ಣ – ಅಧಿದೇವತೆ

1. ಶೃಂಗಾರ ಹಸುರು

ಹರಿ

ಕಪ್ಪು

ವಿಷ್ಣು

2. ಹಾಸ್ಯ

ಬಿಳುಪು

ಗಜಮುಖ

ಬಿಳುಪು ಪ್ರಮಥಿಗಣ

3. ಬಿಳುಪು

ಹರ

ಕೆಂಪು

ರುದ್ರ

4. ಕರುಣ ಕಪ್ಪು

ಯಮ

ಕಪೋತ ಮಾಗಿ ಯಮ

5. ಭಯ ಹೊಗೆಕಪ್ಪು

ಮೃತ್ಯು

ಕಪ್ಪು

ಕಾಲ

6. ಅದ್ಭುತ ಬಂಗಾರ

ಹಳದಿ

ಬ್ರಹ್ಮ

7. ವೀರ ಪ್ರಕಾಶವಾದ

ಇಂದ್ರ

ಹೊಳೆಯುವ ಮಹೇಂದ್ರ

8. ಭೀಭತ್ಸ ಕಪ್ಪು ಶುಭ್ರ ಮಹಾಕಾಲ

ಬಿಳುಪು

ಮಹಾಕಾಲ

9. ಕಪ್ಪು ಶುಭ್ರ ಮಹಾಕಾಲ

ಮಹಾಕಾಲ

ಸಾಳ್ವ ಮತ್ತು ಭರತನಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಭೇದವಿರುವುದು ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಕರುಣ' ರಸದ, ಭಯಾನಕದ, ಭೀಭತ್ಸದ ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ. ಭರತ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಳ್ವ ಹಸುರು ಬಣ್ಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭರತನಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ, ಭಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ವರ್ಣ ಭೇದವನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಕರುಣ ರಸಕ್ಕೆ ಸಾಳ್ವ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ, ಭರತ ಕಪೋತ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ, ಭೀಭತ್ಸ ರಸಕ್ಕೆ ಕೃಷ್ಣ ಶುಭ್ರ ಮತ್ತು ನೀಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು ಇಬ್ಬರೂ ಹೇಳುವ ಬಣ್ಣಗಳು. ಇದಕ್ಕೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಜಿ.ಎಚ್. ತರಲೇಕರರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ."

1. ದೇವರು, ಯಕ್ಷ, ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಗೌರ ಬಣ್ಣ.
2. ರುದ್ರ, ಅರ್ಕ, ದ್ರುಹಿನ ಮತ್ತು ಸ್ಕಂಧ– ಬಂಗಾರ ಬಣ್ಣ.
3. ಸೋಮ, ಬೃಹಸ್ಪತಿ, ಶುಕ್ರ, ವರುಣ, ನಕ್ಷತ್ರ, ಸಮುದ್ರ, ಗಂಗೆ, ಬಲರಾಮ–ಕೆಂಪು
4. ಮಂಗಳ–ಕೆಂಪು
5. ಬುಧ ಹುತತೇನ–ಹಳದಿ
6. ನಾರಾಯಣ, ನರ, ವಾಸುಕಿ–ಶ್ಯಾಮ
7. ಭೂತಗಳು, ಪಿಶಾಚಿಗಳು, ಗಿರಿ, ಯಮ, ಮತ್ತು ಆಕಾಶ– ಕಡುನೀಲಿ
8. ಆರ ದ್ವೀಪಗಳಲ್ಲಿರುವ ಜನ–ಹೊತ್ತಿಸಿದ ಬಂಗಾರ ಬಣ್ಣ
9. ಜಂಬೂ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣ
10. ಉತ್ತರ ಕುರುವಿನಲ್ಲಿ–ಚಿನ್ನದ ಬಣ್ಣ
11. ಬದಾಶ್ವದಲ್ಲಿ–ಬಿಳಿ
12. ಕೇತು–ನೀಲಿ
13. ಗಂಧರ್ವ, ಯಕ್ಷ, ವಿದ್ಯಾಧರ, ಪಿತೃಗಳಿಗೆ–ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳು
14. ಭರತ ವರ್ಷದ ರಾಜರಿಗೆ–ತಾವರೆ ಬಣ್ಣ, ಹಳದಿ ಬಿಳಿ ಅಥವಾ ಕಡು ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವ ಅವರು ಇನ್ನಿತರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಿವಾರ, ದೊಂಬ ಮೊದಲಾದವರು ಕಪ್ಪನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ, ದ್ರಾವಿಡ, ಕಿರಾತ, ಪುಳಿಂದ, ಕೋಸಲ ಮೊದಲಾದವರಿಗೂ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಇರುತ್ತದೆ. ನೀಲಿ ಬಣ್ಣ ಶಕರಿಗೆ, ಯವನರಿಗೆ, ಪುವರಿಗೆ, ಶೂರಸೇನ, ಮಹಿಷ,

ಓಡ್ರ, ಮಾಗಧ ಅಂಗ, ವಂಗ, ಕಳಿಂಗರಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮತ್ತು ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗೆ ಗೌರ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ವೈಶ್ಯ ಶೂದ್ರರಿಗೆ ಶ್ಯಾಮ ಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಜನಾಂಗಗಳ ಕುರಿತಾಗಿ ಇರುವಂತಹ ಬಣ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಬಣ್ಣವು ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟುದಲ್ಲವಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಅಂಶ. ಅದು ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯದು: 1. ಶುದ್ಧ (ಒತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುವಂತಹುದು) 2. ಶ್ಯಾಮ (ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ) 3. ವಿಚಿತ್ರ (ಅಂದವಾಗಿ ಮಾಡಿದಂತಹುದು) 4. ರೋಮಸಾ (ಕೂದಲಿನಂತಹುದು).

ಶುದ್ಧವು ಅರ್ಚಕರಿಗೆ, ಸನ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಶ್ಯಾಮ ಬಣ್ಣವು ಅತೃಪ್ತರಿಗೆ, ನಿರಾಶಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ವಿಚಿತ್ರವನ್ನು ಈ ರಾಜರಿಗೆ, ರಾಜರ ಅಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ, ಯುವಕ ವೀರರಿಗೆ ತೊಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

1:7 ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಣ್ಣಗಳು

ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣದ ಮೇಲಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಅವನ (subject) ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬಣ್ಣದ ಕುರಿತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತ (Basic Theory) ಒಂದೇ ಎಂದನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೂ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣಕ್ಕೂ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದ ಕಲೆ ಮನಸ್ಸಿನ ತುಮುಲಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಮನಶಾಸ್ತ್ರವ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸಿದೆಯೆಂದು ಆರ್ ಡಬ್ಲ್ಯು. ಪಿಕ್ ಫೋರ್ಡ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದು ಮನಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡುವುದು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮಿಶ್ರ ಅಧ್ಯಯನ (Cross cultural study) ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಧ್ಯಯನ, ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ಮನಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ.**

ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದು ಮೊದಲನೆಯದು ಮಾತ್ರ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಬಣ್ಣದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಕಲಾಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಮೂಹ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಮೂರನೆಯ ರೀತಿಯೇ ಸೂಕ್ತವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳೆರಡೂ ಬೆರಕೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳೆರಡೂ ಬೆರಕೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮನಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇಂತಹುದನ್ನು ಒಳಪಡಿಸಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊರಗೆಡವಬಹುದು.

ಟ್ರೈಕ್ರೋಮೇಟಿಕ್ಸ್ (Trichromatics) ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಎಲ್ಲಾ ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲ ಬಣ್ಣವು ಮೂರೇ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಂಪು, ಹಸಿರು ಮತ್ತು ನೀಲಿ ಎಂಬವು ಮೂಲ ಬಣ್ಣಗಳು ಎಂಬುದು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಹೇರಿಂಗ್ (Hearing) ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಬಣ್ಣದ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹಳದಿ ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು, ಹಸುರು ಎಂಬ ಎರಡು ಜೊತೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತವೆಯೆನ್ನುತ್ತದೆ. ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೆಂದು ಇದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಳದಿನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಹಸಿರುಗಳು ವಿರೋಧಿ ಬಣ್ಣಗಳೆಂದು ತಿಳಿಸಿ, ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿಯನ್ನು ಅದೇ ರೀತಿ ವಿವರಿಸಬಹುದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಳಪಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ–ಗಳಿರುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದು (Brightness variation) ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲ ನೆಲೆ.

(The Edridge Green Theory) 2

ನಮೂನೆಯ ಬಣ್ಣಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ಸಪ್ತ ವರ್ಣಗಳು ಸಪ್ತ ವಿಧವಾದ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿವಿಧ ಮನೋಭಾವಗಳಿಗೆ ಈ ಏಳು ಬಣ್ಣಗಳು ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತವೆ.

1. ಮಾನೋಕ್ರೋಮೆಸಿ (Monochromacy) ಕಪ್ಪು, ಬಿಳಿ.
2. ಒಲಿಕ್ರೊಮೆಸಿ (Olichromacy) ಹಳದಿ, ನೀಲಿ.
3. ಟ್ರೈಕ್ರೋಮೆಸಿ (Trichromacy) ಹಳದಿ, ಹಸಿರು, ನೀಲಿ.
4. ಟೆಟ್ರಾಕ್ರೋಮೆಸಿ (Tetrachromacy) ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ, ನೀಲಿ, ವಯೊಲೆಟ್.
5. ಹೆಕ್ಸಾಕ್ರೋಮೆಸಿ (Hexachromacy) ಕೆಂಪು, ಕಿತ್ತಳೆ,

ಹಳದಿ, ಹಸಿರು, ನೀಲಿ.

ಲಾರ್ಡ್ ಫ್ರಾಂಕ್ಲಿನ್‌ರ ಅಥವಾ ವಿಕಾಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು (Evolution theory) ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗೆಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದೆ. ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು ಬೆಳಕಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅದನ್ನು ಎರಡು ವಿಭಾಗವಾಗಿ

ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು ಮತ್ತು ಹಳದಿ ನೀಲಿ ಒಂದು ವಿಭಾಗವಾದರೆ, ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು, ಹಳದಿ, ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಹಸುರು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಭಾಗವಾಗಿದೆ.

ರಸ್ಪನ್ ವಾಲ್ಡ್ ಮತ್ತಿತರರು ಮೂರು ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಂದನ ವಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲಿ. ಪಿಕ್ ಫೋರ್ಡರು 1967ರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗದ ಅಧಾರದಿಂದ ಹಳದಿ ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಹಸಿರುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧದಿಂದ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ.*

ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಚಿತ್ರಕಾರನ ಇಚ್ಛೆಯ ಮತ್ತು ಅನಿಚ್ಛೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವ ಅಂಶವೂ ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಲಾಕಾರನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ತುಮುಲಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಪಡಿ ನುಡಿಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಕಲೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿ ಅದರ ಕೈಗನ್ನಡಿಯಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಕಲಾವಿದ ಎರಡಂಶಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬೆಳಕಿನ ಸಂಬಂಧ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಸಮೂಹದ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು ಮತ್ತು ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಬಹುದೇ ಎಂಬ ಅಂಶ.

1. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಂಶ (The Specific aspect)

ಬುಲೋದ್ ಎಂಬವರು ಮಂಡಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳು ಇದನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು ಶುದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾಶವಾಗಿತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮಿಳಿತ (Saturatal) ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅದು ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದು. ಅಥವಾ ತೆಳುವಾಗಿ ಮಿಶ್ರಿತಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಪೇಲವವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು (Consicusness) ಗೊಂದಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು ತೀವ್ರತೆಗೆ, ಬೇಕೆಂಬ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದರಿಂದ ಬಣ್ಣಗಳು ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಅಂತರಾಳವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವುದರಿಂದ ಅನಿಚ್ಛೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೇಹದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮತ್ತು ಕಾಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಂತಸವನ್ನೀಯುತ್ತವೆ. ಕೆಲವಂಶಗಳಿಂದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಯಾರ ಸ್ನೇಹದಲ್ಲಿದ್ದಾನೋ, ಯಾವುದನ್ನು

ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೋ, ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದು ವಿರೋಧಿಸಲ್ಪಡುವುದು ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ:

1. ಮನುಷ್ಯನ ಅನಿಚ್ಛೆಯು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ.

2. ಅನುಭವವನ್ನು ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೆನೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಭಯ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ, ಶಕ್ತಿ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಕರುಣೆ ತೋರುವಿಕೆ, ವಿರೋಧ ಹೇಳುವಿಕೆ, ಅಪಾಯಕಾರಿ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಈ ಬಣ್ಣಗಳು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಅನಿಚ್ಛೆಗೆ ಒಳಪಡುವುದು. ಯಾವುದನ್ನೂ ಕೂಡದಿರುವಿಕೆಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗುಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಗುಣದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಅದರಲ್ಲಿಯ ಬಣ್ಣದ ಉದ್ದೇಶ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಗುಣದ ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಒಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮನೋಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಡೆರಿಡ್ನನ ಹಸಿರು ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಏಳು ಬಣ್ಣಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಕಾಮನಬಿಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಟ್ಟು ಬಣ್ಣ ಏಳೇ ಆಗಿವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮೂಲಬಣ್ಣವಾದ ಕೆಂಪು, ಹಸಿರು, ಮತ್ತು ನೀಲಿ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಬಹುದು.** ಇವುಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೂಲಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿನ ಮೂಲಕ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಭಾವವೂ (effect) ಬದಲಾಗಬಹುದು.

1942ರಲ್ಲಿ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಕಾರ್ಪೊಸ್ಕಿ ಎಕರ್‌ಸನ್ ಎಂಬುವರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಅಂಶಗಳಿಷ್ಟು."

ಕೆಂಪು– ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ

ಕಿತ್ತಳೆ ಬಣ್ಣ– ಸಂತೋಷ ಮನೋವೃತ್ತಿ

ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ– ಕ್ರೀಡಾ ಮನೋವೃತ್ತಿ

ಹಸುರು ಬಣ್ಣ– ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರೀತಿಸುವ ವೃತ್ತಿ

ನೇರಳೆ ಬಣ್ಣ– ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಇರುವುದು

ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ– ದುಃಖ (Sad) ಬೆಳಕು ಮತ್ತು

ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯ ರೀತಿಯೂ ಈ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ.**

1. ಹಸುರು – ಕೆಂಪು = ಹಳದಿ

2 ಹಸುರು + ನೀಲಿ + ಅಕಾಶ ನೀಲಿ

3 ಕೆಂಪು + ಹಳದಿ + ಕಿತ್ತಳೆ.

ಬೆಳಕಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಭಾವ ಬದಲಾಗುವ ಕಾರಣ ಮಂದವಾದ ದೀವಟಿಗೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಕಂದುಬಣ್ಣ, ನೇರಳೆ ಬಣ್ಣ, ಕಿತ್ತಳೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ.

1954ರಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಷನರ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗದ ಫಲಿತಾಂಶ ಹೀಗಿದೆ.

ಕೆಂಪು

ಹಳದಿ

ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯುವುದು

ಕಿತ್ತಳೆ, ನೀಲಿ

ಕೆಂಪು

ಅಪಾಯಕಾರಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಭಯ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ

ಹಸುರು

ಕಿತ್ತಳೆ

ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ

ಕೆಂಪು, ನೀಲಿ

ಅಥವಾ

ಪ್ರೀತಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ಹಸುರು

ಕಂದು

ಅಥವಾ

ಪೇಲವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ಕೆಂಪು, ನೀಲಿ

ಅಥವಾ

ಸಾಧು ಮನೋವೃತ್ತಿ

ಹಸಿರು

ನೇರಳೆ

ಅಥವಾ

ಗೌರವ ವೃತ್ತಿ

ಕಪ್ಪು

ಹಳದಿ

ಅಥವಾ

ಸಂತೋಷ ಚಿತ್ರ

ಕೆಂಪು

ಕೆಂಪು

ಅಥವಾ

ಆತ್ಮರತಿ

ಕಪ್ಪು

ಕಪ್ಪು

ಅಥವಾ

ಶಕ್ತಿಯುತವಾದುದು

ಕೆಂಪು

ಹೀಗಿದೆ. ಮುಕ್ರಿ ಮತ್ತು ಡಿಯಲ್ಲರ್ (1957) ಅವರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗದ ಫಲಿತಾಂಶ ಹೀಗಿದೆ.

ಕೆಂಪು ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನೀಲಿ

ಅಪಾಯಕಾರಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ಅಥವಾ

ಭಯವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ

ಹಸುರು

ಕಪ್ಪು

ಅಥವಾ

ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ

ಹಸುರು

ವಿರೋಧಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ನೇರಳೆ

ಅಥವಾ

ಗೌರವಯುತ

ಕಂದು

ಕೆಂಪು

ಆತ್ಮರತಿ

ಕೆಂಪು

ಅಥವಾ

]

ಶಕ್ತಿಯುತ

ಕಪ್ಪು

ಸುಲೋದರು (1997) ಹೇಳುವ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.31

ಹಳದಿ–ಸಂತೋಷ ಚಿತ್ತ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ ರಹಿತ, ನಗುಮುಖ

ಕಿತ್ತಳೆ ವರ್ಣ–ಅಕ್ರಮಣ ವೃತ್ತಿ

ಕೆಂಪು–ಸ್ವಾಭಿಮಾನ, ಪ್ರದರ್ಶನ, ರತಿ

ಕೆಂಪು ಕಿತ್ತಳೆ–ಸಂತೋಷವೃತ್ತಿ

ಶುದ್ಧ ಹಸುರು–ಹಸನ್ಮುಖ

ಹಸುರು ನೀಲಿ–ಸಾಧು ಮನೋಭಾವ

ನೀಲಿ–ಹರಡಿಸುವುದು, ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ, ಗುಣದಲ್ಲಿ ಶೀತಲತೆ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ

ಕೆಂಪು ನೀಲಿ–ಪೇಲವ, ಕೋಪ ಮತ್ತು ಶಾಂತ, ದುಃಖ ಮನೋವೃತ್ತಿ

ನೇರಳೆ–ಡೋಲಾಯಮಾನ, ಸಾಧು, ನಿದ್ರಾಭಾವ

ಪಿಕ್ ಫೋರ್ಡ್ ಪ್ರಕಾರ (1952) ಬಣ್ಣವು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅವರು 'ಬಣ್ಣ'ಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

1. ಶಾಂತ ಅಥವಾ ಸಾಧು–ನೀಲಿ, ಕಪ್ಪು, ವಯೋಲೆಟ್
2. ಸ್ನೇಹ ವೃತ್ತಿ–ಕಿತ್ತಲೆ
3. ಗಂಭೀರ–ಬಿಳಿ
4. ಗೊಂದಲ, ದುಃಖ–ಕಪ್ಪು
5. ಕೊಳಕು–ಕಂದು
6. ಸ್ಥಿರತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು–ನಸುನೀಲಿ
7. ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯದೇ ಇರುವಿಕೆ–ಕಡು ಹಸುರು
8. ತನ್ಮಯತೆ, ಕೇಂದ್ರಿಕೃತ ಮನಸ್ಸು–ಬೂದು ಬಣ್ಣ
9. ಭಾವುಕ–ಹಸುರು ಅಥವಾ ಬದಿ ಬದಿಯಿಂದ ವಯೋಲೆಟ್
10. ದುರ್ಬಲ ಮನಸ್ಸು–ಕೆಂಪು
11. ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನ, ಕ್ರೀಡಾ ಮನೋಭಾವ–ಕಡು ಕೆಂಪು
12. ನಿಕಟ–ವಯೋಲೆಟ್, ಕಿತ್ತಳೆ ಬಣ್ಣ

ಹೀಗೆ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬಣ್ಣದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಂದೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ

ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣಗಳು (Instincts) ಅವರು ಎಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ (Subjects) ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿ–ಕೊಳ್ಳುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟ.

1. ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಇರುವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ.
2. ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥ.
3. ಬಣ್ಣಕ್ಕಿರುವ ಆದಿಮ ಜನಾಂಗಗಳ ತಾರ್ಕಿಕ ನಿಲುವು.

ಪಡೆಯುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಆದರೂ ಸಮುದಾಯದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ

ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣ, ಗಾಯನ, ವೇಷ ಭೂಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳವುಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

"ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಅದರ ಮೂಲ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣಕ್ಕೆ ಹಾಗೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದು. ಇದು ಬಣ್ಣಗಳ ಧನಾತ್ಮಕ ಅಂಶ (positive) (ಬೆಳಕಿನೊಂದಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ) ಅಥವಾ ಋಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶ (ಕತ್ತಲೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ) ಗುರುತಿಸಿ ಹೊಂದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕೆಂಪು, ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಹಳದಿಯಂತಹ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿಲ್ಲ ಅದರೆ ಹಳದಿ (ಅಥವಾ) ಮತ್ತು ನೀಲಿ (ಅಥವಾ ಕಪ್ಪ)ಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಗಳು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಂಪನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದ ನಂತರ ಎರಡು ಬಣ್ಣಗಳ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. (ಸ್ಥಾನದ ಕ್ರಮ ಹೀಗಿದೆ): ಹಳದಿ, ಕಿತ್ತಳೆ, ಕೆಂಪು, ನೇರಳೆ, ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಹಸುರು ನೇರವಾಗಿ ಈ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ."

ಪ್ರಾಥಮಿಕ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಬಣ್ಣಗಳು (Primary colours) ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ, ದ್ವಿತೀಯ ಬಣ್ಣಗಳು (Secondary colours) ಸಂಕೀರ್ಣ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ.

ಚೈನಾದಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ಪವಿತ್ರವೆಂದು ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೀಲಿಯು ಸತ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ, ಹಸುರು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳದಾಗಿದೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಮಾತೃದೇವತೆಯ ಮತ್ತು ಶುಭದ ಸಂಕೇತ. ಸ್ತ್ರೀಯರು ವಿಧವೆಯರಾದಾಗ ಬಿಳಿ ಬಟ್ಟೆಯುಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಭಾರತೀಯ ವಿಧವೆಯವರು ಹಣೆಗೆ ಬೊಟ್ಟಿಲ್ಲದೆ, ಕೆಂಪು ಸೀರೆಯನ್ನು ಉಡಬೇಕೆಂದು ಬಂದುದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇರಬಹುದು. ರೋಮನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಶುಭಕ್ಕೆ, ದೈವಿಕತೆಗೆ ಸಂಕೇತ. ಈಜಿಪ್ಟಿನ ಒಡಿಸಿಸ್ ದೇವತೆಗೆ ಹಸುರು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ.

ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಬಿಳಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿ ಬಣ್ಣಗಳು, ಅವುಗಳು ಧನ ಮತ್ತು ಋಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತ, ಕೆಲವು ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳ ಕಪ್ಪು ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಯ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಆರ್ಯರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಿಯ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಕುದುರೆಗಳಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್, ರೋಮನ್ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಕುದುರೆಗಳು ಶುಭಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ.

ಕಪ್ಪು ದೃಢ ಚಿತ್ತಕ್ಕೂ, ಆಚಲ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೂ (Persistance) ಬಿಳಿ ಶುದ್ಧತೆಗೂ ಕೆಂಪು ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ ಸಂಕೇತ. ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿ ಬಣ್ಣಗಳು.

ಯಾವುದೇ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಬಿಳಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಶೇಕಡಾವಾರಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ತೀವ್ರತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಾಗ ಮಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಸೇರಿಸಿದಾಗ ನೇರಳೆ ಬಣ್ಣ (Purple) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

1. ಹಸಿರು – ನೀಲಿ – ಆಕಾಶ ನೀಲಿ

2. ಕೆಂಪು – ನೀಲಿ – ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ (Magenta)

3. ಕೆಂಪು – ಹಸುರು – ಹಳದಿ

4. ನೀಲಿ – ಕೆಂಪು – ಹಸುರು – ಬಿಳಿ

5. ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ – ಬಿಳಿ – ಛಾಯ

6. ಕಪ್ಪು – ಬಿಳಿ – ಅಥವಾ ನೀಲಿ

ಕೆಂಪು, ಹಸಿರು, ನೀಲಿಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಬಣ್ಣಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮಿಶ್ರಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಅದರ ಶೇಕಡಾವಾರುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೆಳಕಿನ ಅಂಶವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಣಿಸಲಾಗುವುದು. ಮಂದವಾದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಣ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಆಯಾಯ ಬಣ್ಣದ ಪರಿಣಾಮ ಬದಲಾಗಬಹುದು. ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದೊಂದಿಗೆ ನೀಲಿಯು ಆವೃತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಹಳದಿಯ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಸುರು ಬಣ್ಣದೊಂದಿಗೆ ಹಳದಿಯು ಆವೃತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಕೆಂಪಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಹೆರಿಂಗ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವು (Hering theory) ಕೆಂಪು ಹಸುರು, ಹಳದಿ ನೀಲಿ, ಕಪ್ಪ ಬಿಳಿ ಈ ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳು ವಿರುದ್ಧ ಮುಖದಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಬಣ್ಣದ ಸಹಯೋಗ (Colour combination) ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಕರಿಸುತ್ತದೆ.

1. ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ಭಾವ, ಮಕ್ಕಳ ಬಣ್ಣ ಸರಳತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

2. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳು (Adverse colours) ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುವ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ.

ಕಡುನೀಲಿ– ಉನ್ನತಿಗೆ, ಪ್ರೌಢಿಮೆಗೆ ಸಂಕೇತ (Glory)

ನೇರಳೆ– ಸ್ಥಾನಮಾನಕ್ಕೆ (Dignity)

ಕಪ್ಪು ಕೆಂಪು– ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ; ತ್ಯಾಗಕ್ಕೆ (Love)

ಬಿಳಿ– ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ

4

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು: ಕೆಂಪು, ಕಿತ್ತಳೆ, ಹಳದಿ, ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣಗಳು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಗೆ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ, ತೀವ್ರ ತುಡಿತಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಸುರು ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದಕ್ಕೆ (ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ) ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಒಡವೆಯನ್ನು ನಾಯಕ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ಅರಸು ಮನೆತನದವರಿಗೆ ಚಿನ್ನದೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿದ ನೇರಳೆಯ ಬಣ್ಣದ ದಿರಿಸುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಪ್ಪು ಬಟ್ಟೆಯು ಬಡವರ ವೇಷದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ರೋಮನ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೇರಳೆ ಬಣ್ಣವು ಸೈನಿಕರ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಪೇಲವವಾದ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವು ಬಡತನದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ, ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆಗಳು ಸೂಳೆಯರ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಹಾಗೂ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಸೂಳೆಯರು ಉಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಿಳಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮುದುಕರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯುವಕರ ಸಂತೋಷದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಭಾರತದ ತ್ರಿವರ್ಣ ಧ್ವಜದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಹಸುರು ಸಸ್ಯ ಶ್ಯಾಮಲತೆಗೂ, ಬಿಳಿ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಗೂ, ಕಾವಿಬಣ್ಣ ತ್ಯಾಗಕ್ಕೂ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಕೆಂಪು ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಸಂಕೇತ. ಕೇಸರಿ ಬಣ್ಣವು ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗದ ಸೂಚನೆ, ಕಪ್ಪು ದುಃಖದ ಸೂಚನೆ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಸುರು– ಶೃಂಗಾರ ವೇಷಕ್ಕೂ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಖಳನಾಯಕರಿಗೂ ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತಹುದು.

ಮನಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಬಣ್ಣಗಳು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಗುಣದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಎರಡು ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿವೆ: ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರೇರಣೆ. ಎರಡು: ಸಾಮಾಜಿಕರ ಧೋರಣೆ. ಈ ಎರಡೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೂ ಬಣ್ಣದ ಬಳಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಟ್ಟು ಸಮೂಹದ ಜೀವನವನ್ನು ಜನಪದರು ಬಣ್ಣದ ಮೇಲೆ ಇರಿಸಿದ ಆಸಕ್ತಿ ಹಾಗೆಯೇ ಅವರ ಮನೋಭಾವವನ್ನು (Mentality) ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯು ಕೂಡಾ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬಹುದು.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

2. Burton stien, Eassays on South India
2. Dr. Vikram Singh, Glimpses of Indian Culture
-. Vikram Singh, Glimpses of Indian Culture, (P. 78)
A. Bhupendranath Gupta, Indian Art in relation to Culture, (p.4)
9. Dravidian Element in Indian culture.
5. ಡಾ. ಕೆ.ಯಸ್. ಕಾರಂತ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಕಲೆಗಳು, (ಪು. 10)
4. Dr. Vikram Singh, Glimpses of Indian culture
L. ಡಾ. ಕೆ.ಯಸ್. ಕಾರಂತ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಕಲೆಗಳು

ನಾಟ್ಯಕಲೆ ದ್ರಾವಿಡರದ್ದೇ ಅಥವಾ ಅರಜನಾಂಗದ್ದೇ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಹುಡುಕಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ, ವೇದ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಎರಡೂ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿನಿಮಯ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿರಬೇಕು. 'ವಿಶಸ್' (ವೇದದಲ್ಲಿಯ ಹೆಸರು) ಸ್ತ್ರೀವಾಚಕವಾಗಿದ್ದು ದೇವದಾಸಿ ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಕೆಲವು ಊಹಾ ಪೋಹಗಳೇಳುತ್ತವೆ. ತಮಿಳಿನ ವಿರಲಿ (ನೃತ್ಯಗಾತಿ) ವಿಶಸ್ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯೇ? ವಿವರಕ್ಕೆ ಋಗ್ವೇದದ ಐದು ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

r. de Sankhyakarika.
00. K.C. Pande. Comparative Aesthetics, Vol-1 (Indian Aesthetics)
00. S.S. Suryanarayana Shastri. Sankhyakarika of Iswarakrishna
3. S.S. Suryanarayanashastri. Sankhyakarika of Isvarkrishna
02. George Buheler (Tr.). The giving of manu, p. 491
14. ಶಿವ, ದ್ರಾವಿಡ ದೇವತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಧಿದೇವತೆಗಳು ಮೂರು ಜನಾಂಗಗಳನ್ನು

ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತವೆಯೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ.

15. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ- ಪ್ರಥಮಾಧ್ಯಾಯ.

16. B. Nataraja, The City of the Cosmic Dance, (p-8)

17. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ., ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ Venkatraramayya. Origin of Dravidian Temple

19. ಭರತಮುನಿ ವಿರಚಿತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಶ್ಲೋ-40.

20 G.H. Taralekar, Studies in the Natya sastra, (p-13a)

28. Pickford, Psychology and visual Aesthtics

29. Pickford, Psychology and Visual aesthetics, (p-65)

22. P. Bernard Grob, Basic Television, (p-42)

22. The Psychology and visual Aesthetics, (p. 92)

22. P. Bernard Grob, Basic Television, (p. 142)

2.0. R.W. Pickford, The Psychology and Visual Aesthetics, (p. 95)

2.0. R.W. Pickford, Psychology and visual Aesthetics, (p. 95)

2. R.W. Pickford, Psychology and visual Aesthetics

2.2. J.E. Cirlot, A Dictionary of symbols, (p. 52-53)

2.-29. J.E. Cirlot, A Dictionary of symbols, (p. 54-57)

2. J.E. Cirlot, A Dietionary of symbols. (p. 59)

2.2. Bi Vonhalner Gilmer. Psychology. (p. 143)

2.5. Dictionary of Symbols and Imagery, (p. 107)

5. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ

ಜನಪದರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳಂತೆಯೇ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯೂ ಒಂದು ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅಂಶ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗೀತೆಗಳು, ಬಣ್ಣ, ವೇಷ, ಭೂಷಣ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹಾಗೂ ರೋಮಾಂಚವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬರಿಯ ನೃತ್ಯ, ಬಣ್ಣ, ವೇಷಭೂಷಣದಂತಹ ಅಂಗಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅಂಗವು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ನಿಂತಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಅಂತಹ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೇನೂ ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ನಾದ, ಬಣ್ಣ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷ, ಭೂಷಣ ಮುಂತಾದ ಬಿಡಿ ಅಂಗಗಳು ಸೇರಿದ ಒಂದು ಸಮಷ್ಟಿ ಕಲೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಭಾವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಅಂಶಗಳ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದಾದರೂ ಇಂತಹ ಬಿಡಿಯಾದ ಭಾಗಗಳೆಲ್ಲಾ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣ ಗಾರಿಕೆಯು ಇಂತಹ ಒಂದು ಅಂಶವೇ ಆಗಿದೆ.

ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ವೇಷ, ಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವಾಗ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಬರಿಯ ಕುಣಿತವನ್ನಷ್ಟೇ ಇರಿಸಿದಾಗ, ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಷ್ಟ. ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ವೇಷ, ಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಭವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಭೂಷಣಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ.

35 ಚೌಕಿ (Green Room)

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಮನೆಗೆ 'ಚೌಕಿ'ಯೆಂದರೆ ಠಾಣೆ: ಖಾಸಾ ಬೈಠಕ್ಕಿನ ಸ್ಥಳವೆಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಚೌಕಿ' ಎನ್ನುವುದು ದ್ರಾವಿಡರ ಪದವೇನಲ್ಲ. ಈ ಬಣ್ಣದ ಮನೆಯನ್ನು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ 'ಒಪ್ಪಣಿ ಆರೆ' ಎಂದೂ, ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ 'ಒಪ್ಪಣೆ ಆರೈ' ಎಂದೂ ಮಲೆಯಾಳಂನಲ್ಲಿ 'ಅನಿಯರ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ನೇಪಥ್ಯದ ಕೊಠಡಿ ಅಥವಾ ಗ್ರೀನ್ ರೂಮ್ ಎಂಬ ಪದವೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಿಂದೆ ಚೌಕಾಕಾರದದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಹೆಸರಿನ ಮೇಲೆ ಊಹಿಸಬಹದು.

ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಿ ಆಯತಾಕಾರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಚೌಕಿ ಮಡಲ ತಟ್ಟಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ಆಯತಾಕಾರದ ಮನೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಇರುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಬಯಲಾಟ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಚೌಕಿಯು ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಮತ್ತು ವೇಷ ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವಂತಹ ಒಂದು ಸ್ಥಳವೇ. ಚೌಕಿಯು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಯೇ ಇರುವುದು ವಾಡಿಕೆ.

ಭರತನು ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ನೇಪಥ್ಯದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ: 1. ವಿಕೃಷ್ಣ ನಾಟ್ಯಗೃಹ 2. ಚತುರಸ್ರ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹ 3. ಅಭ್ಯಂತರ ದೃಶ್ಯ, 4. ತಜ್ಞ ನಾಟ್ಯಗೃಹ

1. ವಿಕೃಷ್ಟ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹ

ಇತರ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪ ಆಯತಾಕಾರದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಶೀರ್ಷ 3X32, 8016 ರಷ್ಟು ರಂಗಪೀಠವಿರಬೇಕೆಂದು ಭರತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಭಿಕರು ಎದುರು (ಹಸ್ತ) ಕೂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹದಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರ ವಿಭಾಗ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ವಿಭಾಗವೆಂದು ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಭಾಗಗಳಿವೆ.

2. ಚತುರಸ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ

ಚತುರಸ್ರ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹವು 8 ಹಸ್ತಗಳ ಚದರ ಅಳತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ವಿವರಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇದು ಚೌಕಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಶೀರ್ಷ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪೀಠ ಸಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭ್ಯಂತರ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೇ ಇರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನೇಪಥ್ಯ, ರಂಗ ಪೀಠ, ರಂಗ ಶೀರ್ಷ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲದೆ ಇರುವಂತೆ

ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರದ ವಿಭಾಗವೆಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

3. ಅಭ್ಯಂತರದ ದೃಶ್ಯ: ನೇಪಥ್ಯ, ರಂಗಪೀಠ ಮತ್ತು ರಂಗಶೀರ್ಷ ಹೊಂದಿ ಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ.

4. ತ್ರ ಸ್ತ ಮಾದರಿಯದು ಕೊನೆಯ ರೀತಿಯದು: ಪಶ್ಚಿಮದ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹವಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರವೆಂಬ ವಿಭಾಗವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗ ಶೀರ್ಷ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪೀಠ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಿ ಸಾಧಾರಣ ವಿಕೃಷ್ಟ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಚೌಕಿ'ಯ ರೂಪುರೇಷೆ

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಈಗ ಇದ್ದಂತೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬದಿಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉದ್ದೇಶ ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಭಾಗವತರಾಟ. ಅದರ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ದೇವರ ಸೇವೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ಇಂದೂ ಕೂಡಾ ಅದರ ಕೆಲವಾರು ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ತರ್ಕಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಅಧಾರಗಳೆಂದರೆ:

1. ದೇವರ ಸೇವೆ ಮಾಡಿಯೇ ಮೇಳಗಳು ಹೊರಡುವುದು ಮತ್ತು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದೂ ದೇವರ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ.
2. ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೇಳಗಳು ಹೊರಡುತ್ತವೆ.
3. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರ ಮೂರ್ತಿ ಅಥವಾ ಕಿರೀಟದ ಪೂಜೆ ನಡೆಯುವುದು.
4. ರಂಗ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ದೇವರ ಮೂರ್ತಿ ಅಥವಾ ಕಿರೀಟ ಇಟ್ಟು ಪೂಜೆ ನಡೆಯುವುದು.
5. ದೇವರ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಕೊಂಡಾಡುವುದು.
6. ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಬಂದು ದೇವರುಗಳನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು.
7. ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದಶಾವತಾರ ಅಥವಾ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದು.
8. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಗಳ ಸ್ತುತಿ, ದೇವರನ್ನು ನೆನೆದು, ಚೌಕಿಯಲ್ಲೂ ದೇವತಾರ್ಚನೆ ನಡೆಯುವುದು.

ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಆರಾಧನೆ: ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಯಾರೇ ಆದರೂ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗಲೂ ಪಾದರಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಧರಿಸಬಾರದು ಎಂಬುದು ಒಂದು

ನಿಯಮ. ಚೌಕಿಯ ಒಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರು, ದೇವರ ಮೂರ್ತಿ ಇಲ್ಲದ ಕಡೆ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಿರೀಟಗಳು ಇವುಗಳಿಗೆ ರಾಮ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಕಿರೀಟಗಳೆಂದು ಹೇಳುವರು. ಹಿಂದೆ ರಾಮ–ಲಕ್ಷ್ಮಣರ ವೇಷಗಳು ಕಿರೀಟ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಸಹಿತ ಇದ್ದಾಗ ಬಂದ ಹೆಸರು. ಈಗ 'ಮೈಬಿಟ್ಟ' ರಾಮ–ಲಕ್ಷ್ಮಣರು ಬಂದ ಮೇಲೆ, ಕಿರೀಟಗಳು ಪೂಜಾ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಿದ್ದರೂ, ದೇವರ ಕಿರೀಟಗಳೆಂದೇ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ.

ದೇವರ ಎಡಬಲಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಾಲು ದೀಪಗಳು, ಚೌಕಿಯ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಢಾಳಾಗಿ ಉರಿಯುವ ಮೂರು ಕಾಲು ದೀಪಗಳು, ದೇವರ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಸ್ತಿಕ್, ಅರ್ಧ ಸೇರು ಬೆಳ್ತಿಗೆ ಅಕ್ಕಿ, ತೆಂಗಿನ ಕಾಯಿ, ಬಾಳೆಹಣ್ಣು, ಎಲೆ, ಅಡಿಕೆ, ಊದಿನ ಕಡ್ಡಿ, ಕರ್ಪೂರ ಇತ್ಯಾದಿ, ಎರಡೂ ಸಾಲಾಗಿ ವೇಷ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳು.

ದೇವರ ಅಥವಾ ಗಣಪತಿಯ ಪೂಜೆಯು ದ್ರಾವಿಡ ಪೂಜಾ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಸೇರಿರುವಂತಹುದು. ಗಣಪತಿ ಪೂಜೆಯ ಪದ್ದತಿಯನ್ನು ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು, ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಿರೀಟ ಮತ್ತು ಗೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಅವನ್ನು ಧರಿಸುವ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ನಮಸ್ಕರಿಸಿಯೇ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. 'ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು' ಚಂಡೆ, ಜಾಗಟೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗೆ ನಮಸ್ಕರಿಸಿಯೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಭಾಗವತರು ಮೊದಲು ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರ ಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿಯೇ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಚೌಕಿಯ ಕ್ರಮ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕು.

ದೇವರ ಚೌಕಿ

ಒಂದನೆಯ ಬಣ್ಣ

ಐದನೆಯ ಬಣ್ಣ

ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ

ಆರನೆಯ ಬಣ್ಣ

ಮೂರನೆಯ ಬಣ್ಣ

ಏಳನೆಯ ಬಣ್ಣ

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಬಣ್ಣ

ಎಂಟನೆಯ ಬಣ್ಣ

ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ

ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ

ಅಡ್ಡ ಚೌಕಿ: ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವೇಷಗಳನ್ನು ಬರೇ ಸಂಖ್ಯಾ ಕ್ರಮದಿಂದ ಹೆಸರಿಸಿದೆ.

ಅಯಾಯಾ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವವರು ಕೆಲ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವರೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. 2. ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನವಾದುದು.

ದೇವರು

1. ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ

2. ಎದುರು ವೇಷ

2. ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ

3. ಪುಂಡು ವೇಷ

3. ಧರ್ಮರಾಯ, ಮಯೂರಧ್ವಜ ನಂತಹ ವೇಷಗಳು

4. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ

4. ಎರಡನೆಯ ಪುಂಡು ವೇಷ

5. ಎರಡನೆಯ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ

5. ನಿತ್ಯ ವೇಷ

6. ನಿತ್ಯ ವೇಷ

ಅಡ್ಡ ಚೌಕಿ (ಹಾಸ್ಯಗಾರ)

ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಗವನ್ನು ಅಡ್ಡಚೌಕಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಬಹುಶಃ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದು. ಈ ಮೇಲಿನ ಎರಡೂ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕ್ರಮವಾದರೆ, ಬಡಗು ತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಿಯ ಕ್ರಮ ಈ ರೀತಿ ಇದೆ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಚೌಕಿ

ದೇವರು

ಎರಡನೆಯ ವೇಷ

ಬಣ್ಣದ ವೇಷ

ಪುರುಷ ವೇಷ

ಮುಂಡಾಸುವೇಷ

ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ

ಮುಂಡಾಸುವೇಷ

ಪುಂಡು ವೇಷ

ಸಖಿವೇಷ

ಬಾಲಗೋಪಾಲ

ಬಾಲಗೋಪಾಲ

ಹಾಸ್ಯಗಾರ

ದೇವರು ಒಂದು ಮೂಲೆಗಿದ್ದು, ದೇವರ ಎಡ ಬಲಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆ ಬಿಟ್ಟು ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕೂತುಕೊಳ್ಳುವುದು ರಂಗಭಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕ-ವಾಗುವಂತಹ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ.

'ಸಭೆಗೆ, ವೇಷಧಾರಿಗೂ ಬೆನ್ನು ತೋರಿಸಬಾರದು' ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇದೆ. ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮ ಸಭೆ. ಸದ್ಯ, ಸಭೆ ಭಾಗವತನ ಎದುರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಅಲ್ಲಿ ದೇವರಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದೇ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆದು ಬಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಕಾರಣವನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು:

1. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ದೇವರ ಸಮೀಪ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುವ ಕೆಲಸವಿದೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ, ಉಳಿದ ಕಲಾವಿದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗಬಾರದೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ದೇವರ ಸಮೀಪದಲ್ಲೇ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ.
2. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ವೇಷ ಭೂಷಣ ಕಟ್ಟುವವನು ಯಾವ ವೇಷ ಎಂದು ವೇಷಧಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೂತ ಜಾಗ ಮಾತ್ರ.
3. ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಆಗಾಗ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಬರಲಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅವನಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಅಡ್ಡಚೌಕಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದೆ.
4. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಜಾಗದಿಂದ ವೇಷಧಾರಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ವೇಷಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಣ: ಬಣ್ಣದ ಚೌಕಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ

ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುತೂಹಲದಾಯಕವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ಅಲ್ಲಿನ ಜನರೆಲ್ಲರೂ ಪುರುಷರೇ, ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷವನ್ನು ಪುರುಷರೇ ಧರಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಪುರುಷ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕಪ್ಪು ಚಲ್ಲಣವನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಬಣ್ಣದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಮುಂದೆ ಕುಳಿತರೆ, ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕಿರುಗಚ್ಚೆ ತೊಟ್ಟು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಎದೆಯ ಭಾಗವೆಲ್ಲಾ ಬರಿದಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದವರು ತಲೆ ಬಾಚಿಕೊಂಡು ಹೆರಳು ತುಂಬುಗೂದಲನ್ನು ನೆತ್ತಿಯ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಎಳೆದು ಜುಟ್ಟು ಬಿಗಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಸವರುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ.(7)* ಯಕ್ಷಗಾನ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಪುರುಷರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರೇನೋ ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿವೆ:

1. "ಕೂತ್ತರುಂ ಪಾಣರುಂ ಪೊರುವರುಂ ವಿರಲಿಯಂ" ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ತಮಿಳಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ 'ವಿರಲಿ' ಸ್ತ್ರೀ ನರ್ತಕಿಯ ಬಗೆಗಿನದು.
2. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಚೌಕಿ'ಯ ರೂಪರೇಷೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎಡಭಾಗವನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡುದು, ಅಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಜನಪದರಂಗ ಭೂಮಿಯಿಂದ ಎಂದು ಊಹೆ ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ತಮ್ಮ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬೇರೊಬ್ಬ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ತುಳುನಾಡಿನ ಕೆಲಭೂತಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಬೇರೊಬ್ಬ ಹಚ್ಚುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಇದಕ್ಕಿರಬಹುದಾದ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು:

1. ಹಿಂದಿನ ಮೇಳಗಳು ಬಯಲಿನ ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಆದಾಯವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ ಅದಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ವೇಷಧಾರಿಗಳೇ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಉಂಟಾಗಿರಬಹುದು.
2. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳು, ಕೆಲವು ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂಬತ್ತು ಅಂಗುಲ ಉದ್ದ, ಐದು ಅಂಗಲ ಅಗಲದ ಕ್ಷೇತ್ರ (ಮನುಷ್ಯನ ಮುಖಗಳು)ದೊಳಗೆ ರೇಖೆ. ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಥಳಾಂತರವಾದರೂ ವೇಷದ ಅಂದಗೆಡುವುದು. ವೇಷದ ಮೂಲ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ರೇಖೆಗಳೆಲ್ಲ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕೋ

ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಡಬೇಕು. ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಂದ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಬಣ್ಣ ಬರೆಯಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮುಖವೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅತ್ತಿತ್ತ ಚಲಿಸಿ, ರೇಖೆ ಬಣ್ಣಗಳ ಜಾಗವೇ ಬದಲಾಗಬಹುದು. ಬರೆಯುವ ಕೈ ಮತ್ತು ಒಡ್ಡುವ ಮುಖ –ಇವೆರಡನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದಾಗ ಹೀಗಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅಲ್ಲಿ ಕೈ, ಮುಖಗಳ ಸಮನ್ವಯ (ಕೋ ಓರ್ಡಿನೇಶನ್) ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಲಾರದು.

3. ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಒಂದರಿಂದ ನಾಲ್ಕೈದು ತಾಸುಗಳಷ್ಟು ಅವಧಿಯೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಂದ ಮುಖ ಬರೆಯಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಮೇಲೆ ಕನ್ನಡಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಮುಖ ನೋಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷಧಾರಿಗೂ ವೇಷಕ್ಕೂ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಬಂಧ–ವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಬಣ್ಣ ರೇಖೆ; ಚುಟ್ಟಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ತಾವೇ ರಚಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಎಡಬಿಡದೆ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಪರಿವರ್ತನೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಕೂಡಾ ಪಾತ್ರದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷ ರಚನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವೇಷವು ಬಿಂಬಿಸುವ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ವೇಷಧಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಏಕೀಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ ತನ್ಮಯತೆ ಅವರಿಗೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.

4. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮಾಡಿದಾಗ ಕಾಲವ್ಯಯವೂ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

5. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೈಬಣ್ಣವೂ ಒಂದೊಂದು ತೆರನಾಗಿದ್ದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ಶೇಕಡಾವಾರುಗಳನ್ನು (ಪರ್‌ಸೆಂಟೇಜ್) ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು (ಸೆಲ್ಫ್–ಮೇಕ್–ಅಪ್) ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಆ ಪಾತ್ರಕರ ಆರೋಪಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿ 'ತತ್ವಮಸಿ' (ಅದು ನೀನೇ ಆಗಿದ್ದಿಯಾ) ಎಂಬಂತಹದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳ ವರ್ಗಿಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಅಂಶಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಭೂಮಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪಡಿನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಒಟ್ಟು ತಳಪಾಯ ಅತಿರಂಜಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪೂರಕವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯು ಮುಖವನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ವೇಷ

ವಿಧಾನವು ಅತ್ಯಂತ ರೋಚಕವಾದೊಂದು ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪ; ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲವೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷ ಶೈಲಿಯ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿರಾಜಮಾನವಾಗತಕ್ಕ ಯೋಗ್ಯತೆಯುಳ್ಳದ್ದೂ ಆಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಹೆಚ್ಚುವುದೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮರೆಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಪಾತ್ರದ ಒಟ್ಟು ವ್ಯವಹಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಬಣ್ಣ' ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಹಾ ಶಕ್ತಿ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಇದೆ.

"ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ನುಡಿ ಎಂದರೆ ಅತಿ ರಂಜಿತವಾದ ಮಾತೆಂದೇ ಧ್ವನಿ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಅತೀ ರಂಜಿತಗೊಳಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅತಿ ರಂಜಕತೆ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಜಾಯಮಾನ. ಇದರ ನೃತ್ಯ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾವುದೂ ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯದಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಗಡಸುಗಾರಿಕೆ, ಉತ್ಕಟತೆ, ಆವೇಶ, ಪೂರ್ಣತೆ, ಅತಿರಂಜಕತೆಗಳು ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದೆ, ಅದರ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು" (ಅದೇ)

ಬಣ್ಣ ಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಈಗ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

1. ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ 2. ಅವುಗಳ ಗುಣ 3. ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಕಾಲ 4. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳ ಕೆಲಸ.

ಆದರೆ, ಆಯಾಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳು ಅವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ "ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೂರಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು: ಸಾತ್ವಿಕ, ರಾಜಸ ಮತ್ತು ತಾಮಸ. ಸಾಂಖ್ಯಕಾರಕದಲ್ಲಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿಭಾಗಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು."

1. ವೈದಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ
2. ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯ
3. ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯ
4. ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯ

ಎಂದೂ ಕೆಲವರು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ.* ವೈದಿಕ, ವೈಷ್ಣವ ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೇಷಗಳು ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತಹುದು. ಅರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೈದಿಕ, ವೈಷ್ಣವ, ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಒಂದೇ ನಿಲುಮೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೂರೂ ವಿಭಾಗದಲ್ಲೂ ಕಿರೀಟ ಸಾಧಾರಣ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ವೈದಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷನಂತಹ ವೇಷಗಳಿರುತ್ತವೆ. ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ದೇವೇಂದ್ರ, ಅರ್ಜುನನಂತಹ ವೇಷಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಬಲರಾಮ, ರಾಮ, ಮನ್ಮಥನಂತಹ ವೇಷಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಆದರೂ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಮೂರು ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲಿನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ಅದರ ಕೆಳಗಿನಿಂದ ತುಟಿಯ ಮೇಲಿನವರೆಗೆ, ತುಟಿಯ ಕೆಳಗಿನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೆಳಗಡೆಯೂ ಅದೇ ಕ್ರಮಕ್ಕನು ಸಾರವಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು:

1. ಅಡ್ಡನಾಮದ ವೇಷಗಳು

ಅ. ರಾಕ್ಷಸ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು

ಬ. ರಾಕ್ಷಸ ಪುಂಡು ವೇಷಗಳು

ಕ. ರಾಜ ವೇಷಗಳು

2. ಉದ್ದನಾಮದ ವೇಷಗಳು

ಅ. ಸಾಧು ಮನೋಭಾವದ ರಾಜವೇಷಗಳು

ಬ. ರೂಕ್ಷ ಮನೋಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಸೇರಿ ಕೊಂಡ ವೇಷಗಳು,

ಕ. ಪುಂಡು ವೇಷಗಳು.

35 / ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ

3. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳು

ಅ. ಗರತಿಯರ ವೇಷಗಳು

ಬ. ಮೋಹಕ ಗುಣವುಳ್ಳ ವೇಷಗಳು

ಕ. ರಾಕ್ಷಸೀ ವೇಷಗಳು

ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲೆ ಚುಟ್ಟಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಕ್ಕಿಂತ ಚುಟ್ಟಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಅಡುವ ಈ ಚುಟ್ಟಿಯಿಂದ

ಮುಖದ ಗಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೂ ಅತಿಮಾನುಷತೆಯತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಚುಟ್ಟಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸದ್ಯ ನಮಗೆ ಕೆಲವೇ ರೀತಿಯ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿವೆಯಾದರೂ ಹಿಂದೆ ಹನ್ನೆರಡು ರೀತಿಯ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದವೆಂದೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[16]

ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಮೊದಲು ಬಟ್ಟೆಯ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಚುಟ್ಟಿ ಇಡಬೇಕಾದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ ಮಸಿಯಿಂದ (ಕಾಡಿಗೆಯಿಂದ) ಗೆರೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಗಮ್ ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಚುಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಗಮ್ (ರಾಳದ ಅಂಟು) ಮೇಲೆ ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಮಡಲಕಡ್ಡಿಯಿಂದ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಚುಕ್ಕಿ ಇಡುವುದೇ ಚುಟ್ಟಿಯ ರೀತಿ ಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಇಡುತ್ತಾ ಬಂದು ಕೊನೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವಾಗ ಪ್ರಾರಂಭದ ಚುಕ್ಕಿಗಳು ಒಣಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಚುಟ್ಟಿಯಿಡುವ ಕೆಲಸ ಸಾಧಾರಣ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳ ತನಕವೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ರಾಜ ಬಣ್ಣ: ರಾವಣ, ಮಾಗಧನಂತಹ ವೇಷಗಳು 'ರಾಜ ಬಣ್ಣ'ದ ವೇಷಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಖಳನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳು ದಾನವರ ರಾಜ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ರಾಜ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಗೆರೆಗಳಿದ್ದರೂ, ಕೆಳಗೆ ಗಡ್ಡ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು.

ಗಡ್ಡದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ: 1. ಕೂಡು ಗಡ್ಡ 2. ಅಡ್ಡ ಗಡ್ಡ

ಕೂಡು ಗಡ್ಡವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಾಜ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅಡ್ಡ ಗಡ್ಡವನ್ನು ಘೋರ ಬಣ್ಣಕ್ಕೂ ಕಾಟು ಬಣ್ಣಕ್ಕೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೂಡು ಗಡ್ಡ ಕಾಟು ಬಣ್ಣಗಳಿಗೂ ಇರುತ್ತವೆ.

1. ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳು, 2. ಕಪ್ಪು ಗೆರೆ ಮತ್ತು ಚುಟ್ಟಿ, 3. ಕಪರ ಗೆರೆ, 4. ಬೇರೆ ಬಣ್ಣ, ಈ ಗಡ್ಡದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗಡ್ಡದ ಗೆರೆಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಅಡ್ಡ ಗಡ್ಡ: ಅಡ್ಡಗಡ್ಡದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಗೆರೆಗಳು ಅಡ್ಡಗೆರೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

1. ಕಪ್ಪು ಗೆರೆ. 2. ಕಪ್ಪು ಗೆರೆ, 3. ಚುಟ್ಟಿ, 4. ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳು

ಕೂಡುಗಡ್ಡ ಬರೆದಾಗ ಮುಖ ಸ್ವಲ್ಪ ಚೂಪಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಡ್ಡಗಡ್ಡದಿಂದ ಕೆಳಭಾಗವೂ ಅಗಲವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಎಳೆಯುವ ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳು ಅದನ್ನು ವಿಜೃಂಭಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕೂಡುಗಡ್ಡದ ವೇಷಗಳು ರಾಜ ಬಣ್ಣ, ಈ ಗಡ್ಡ ಅದರ ಸ್ಥಾನಮಾನಕ್ಕೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಚಿತ್ರಣ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಘೋರ ಬಣ್ಣಕ್ಕಿಂತ ರಾಜ ಬಣ್ಣವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೌಮ್ಯವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಘೋರಬಣ್ಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಂದನೆಯ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ರಾವಣನು ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ವೇಷ.

1. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವೇಷಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಹಸುರು ಬಣ್ಣದ ಬಳಕೆಯಿದೆ.

2. ಸುಳಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿ ಬರೆಯುವುದು.

ರಾವಣ: ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ರಾವಣನಿಗೆ ಸುಳಿ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ರಾವಣನಿಗೆ ಸುಳಿ ಬರೆಯುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತು (ರೆಪ್ಪೆಯ ಮೇಲೆ) ಕಪ್ಪನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬರೀ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬರೆಯಬಾರದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ಕಪ್ಪು ಅಮಂಗಳವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲಿನಿಂದ ಬರೆದ ಕಪ್ಪು ರೇಖೆಯ ಕವಲು ಮೇಲ್ಮುಖವಾಗಿ ಸಾಗಿ ಹಣೆಯ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸುಳಿಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹುಬ್ಬಿನಿಂದ ಕಪ್ಪು ಗೆರೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಕವಲು ಕೆಳಮುಖವಾಗಿ ಬಂದು ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತ ಒಂದೂವರೆ ಇಂಚಿನಷ್ಟು ಸುತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣ ಸುತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕಾಡಿಗೆಯು ಕೋಳಿಮೊಟ್ಟೆಯಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬರೆದು ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಅರಿಸಿನ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅರಿಸಿನದ ಬದಲು ಛಾಯೆ (ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ) ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವು ಇದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಅಡ್ಡನಾಮ, ಮಧ್ಯ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟು. ಬಿಳಿಯ ಅಡ್ಡನಾಮದ ಒತ್ತಿಗೆ ಕೆಂಪು ಗೀಟು; ಸಪೂರವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಕಿರೀಟದ ಕೆಳಗೆ, ಮಧ್ಯದ ಕೆಂಪು ಗೋಡೆಯ ಸುತ್ತು ಕಪ್ಪು ಗೀಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕೆಳಗೆ ಹಳದಿ ಗೆರೆ, ಅದರ ನಂತರ ಕೆಂಪು ಗೆರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಅರಸಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೊಡಬಾರದು. ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಂಪನ್ನು ಜೀವರೇಖೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತು ಬರೆಯುವ ಹಳದಿ ಕಣ್ಣಿನ ಹೊಂಡವನ್ನು ಉಬ್ಬುವಂತೆ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಗದ್ದದ ಸುತ್ತು ಹೀಗೆ ಕೆಂಪು ಅರಸಿನ, ಕೆಂಪು ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಉಳಿದ ಕಡೆ ಹಸುರು ಬಣ್ಣವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಹಸಿರು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸುವುದು ರೂಢಿ ಸಾಳ್ವನ ಪ್ರಕಾರ ಹಸಿರುಣ ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತ, ರಾವಣನಲ್ಲಿಯೂ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ಆತನ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಸುಳಿ' ಕೇವಲ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರಬಹುದು.

ಮಾಗಧನಿಗೆ ಹುಬ್ಬಿನ ಕ್ರಮ: ಚುಟ್ಟಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಗೊಂಡೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ರೆಪ್ಪೆ ಸುತ್ತಿನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ರಾವಣನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯ ಗೆರೆ ಇರುತ್ತದೆ, ಇದರ ಮೇಲೆ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟು, ಅದಕ್ಕೆ ಬಿಳಿಯ ಅಡ್ಡಗೆರೆ, ಅಡ್ಡ ಗೆರೆಯ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ನಂತರ ಕಪ್ಪ ಇರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತುಂಬಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಗಿನ ಮೇಲಿರುವ ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ನಾಲ್ಕು ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮಾಗಧನಿಗೆ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವನೆ ಭಾವ ಇಲ್ಲ, ಹಾಗಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಹಳದಿ ಅಥವಾ ಛಾಯೆಯ ಬಣ್ಣವನ್ನೇ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ 'ಅಕ್ಷತೆ' ಅವನು ಶೈವಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು ಎಂಬುದರ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸುವ ಹಳದಿ ಅಥವಾ ಛಾಯೆಯ ಬಣ್ಣ ಕಣ್ಣ ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗಿನ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ, ಅವನ ಕ್ರೂರತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವ 'ಅಕ್ಷತೆ' ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಚುಟ್ಟಿಯೇ ಈ ವೇಷದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯಾಗಿದೆ.

1. ಚುಟ್ಟಿ, 2. ಕೂಡುಗಡ್ಡ, 3. ಅಡ್ಡನಾಮ, 4. ಕಪ್ಪುಗೆರೆ

ಕಂಸ, ಬಲಿ ಮುಂತಾದ ವೇಷಗಳು ಕೂಡ ರಾಜಬಣ್ಣವಾಗಿದೆ. ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣ ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ, ಮತ್ತು ಬಿಳಿ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಅಡ್ಡನಾಮ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಹಳದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣ ಸುತ್ತಿನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಅದೇ ಮಾದರಿಯದು.

ವಾಲಿ: ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ವಾಲಿಯ ಪಾತ್ರವು ಸೇರುತ್ತದೆ ವಾಲಿಯ ವೇಷಕ್ಕೆ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವೇಷಕ್ಕೂ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯ ರೇಖೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿ, ಅರಸಿನ, ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು ಈ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

41 / ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ

1. ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆ, 2. ನಾಮ, 3. ಹತ್ತಿಯ ಕಾಲು, 4. ಸುಳಿ

ಘೋರ ಬಣ್ಣ: ನರಕಾಸುರ, ಮೈರಾವಣ, ಶೂರ ಪದ್ಮಾಸುರ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಮುಂತಾದ ವೇಷಗಳು ಘೋರ ಬಣ್ಣದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದಂತಹ ವೇಷದ ಪಾತ್ರಗಳು, ಘೋರ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡ ಗಡ್ಡವನ್ನೇ ಬರೆಯುವುದು ರೂಢಿ. ಘೋರ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕೆ 'ಕೆಂಪು ಗಡ್ಡದ' ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದೂ ಇದೆ. ಹಣೆಯ ಮೇಲಿನ ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಗಡ್ಡ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ 'ಘೋರ ಬಣ್ಣ'ವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚುಟ್ಟಿಯಿಡುವ ಕ್ರಮದ ಅಧಾರದಿಂದ 'ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಚುಟ್ಟಿಯ ವೇಷ' ಮತ್ತು 'ಐದು ಸಾಲಿನ ಚುಟ್ಟಿಯ ವೇಷ' ಎಂದು ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮೈರಾವಣ: ಮೈರಾವಣನಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಚುಟ್ಟಿಯಿಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಐದು ಸಾಲಿನ ಚುಚ್ಚಿಯಿಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಹಳದಿ ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು.

ಕೆಂಪು, ಹಸಿರು, ಬಿಳಿ ಈ ಮೂರು ಬಣ್ಣದಳ ಚುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ. ಚುಟ್ಟಿ ಮುಳ್ಳುಗಳಲ್ಲಿ ಕವಲುಗಳನ್ನು ಬರಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಮೈರಾವಣನ ಚುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿ ಇಲ್ಲ. ಹಣೆಯ ಎರಡೂ ಕೊನೆಗಳಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಯ ರೇಖೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಆಮೇಲೆ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ವರ್ತುಕಾರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಇಂಚು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಾಲು ಚುಟ್ಟಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಗೀರುಗಂಧದ ಚುಟ್ಟಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಐದು ಹತ್ತಿಯ ಗೋಡೆಗಳಿದ್ದು, ಮೂಗಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹತ್ತಿಯ ಗೋಡೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಆರು ಹತ್ತಿಯ ಗೋಡೆಗಳಿರುವುದೂ ಮೈರಾವಣ ಪಾತ್ರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.

ಕಾಟು ಬಣ್ಣ: ಹಿಡಿಂಬ, ಬಕಾಸುರ, ವಿದ್ಯುಲ್ಲೋಚನ ಮುಂತಾದ ವೇಷಗಳು ಕಾಟು ಬಣ್ಣದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇದರ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ನಾಮ ಮತ್ತು ಗಡ್ಡ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪುರೇಖೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಮಲ, ಸೂರ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ ನಾಮ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಮದ ಇಕ್ಕೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಯ ಗೆರೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಚುಟ್ಟಿಯ ಗೆರೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕೃತಕ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಕುರುಡು ಬಣ್ಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಬಿಳಿಯವುಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಕಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು 'ನಾಲ್ಕು ಕಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣ' ಎಂದು ವಿಭಾಗವಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಂತಂತ್ರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.

ನಾಲ್ಕು ಕಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕೃತಕ ಕಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರ ರೇಖೆಗಳಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾಟು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಒಟ್ಟು ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಬಕಾಸುರನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲಿಗೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೆಂಪಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಮನ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಮಲದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬರೇ ವೃತ್ತಾಕಾರವನ್ನೋ, ಚೌಕವನ್ನೋ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆ ಹಣೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮೂಗಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನ ವೇಷದ ಚುಟ್ಟಿಯು 3ನೆಯ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಣ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದೆಯೋ, ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಗಡ್ಡ ಸಮೀಪವೂ ಮಾಡಬೇಕು. ಈ ವೇಷಗಳು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿಕಾರವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಕೃತಕ ಕಣ್ಣುಗಳು ಚುಟ್ಟಿಯ ರೇಖೆಗಳು, ರಾಕ್ಷಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ.

ಭೀಮ: ಈ ವೇಷವನ್ನು ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಂಪು ವರ್ಣವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಹಾಕಿ ರುದ್ರ ಭೀಕರತೆಯನ್ನು ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಭೀಮನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹುಬ್ಬು ಮತ್ತು ಕಣ್ಣ ರೆಪ್ಪೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಮನೆಯಿಂದ (ಕಾಡಿಗೆ) ತಿದ್ದುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಮೂಗಿನ ತುದಿಯವರೆಗೆ ಹಣೆಯಿಂದ ಸಾಧಾರಣ ಅರ್ಧ ಇಂಚಿನಷ್ಟು ಅಗಲವಾಗಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗೆ ಎರಡು ಮೊಟ್ಟೆಯಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ವರ್ತುಲವನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯ ಎರಡೂ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಚಕ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ, ಕೆಳಗೆ, ಕಪ್ಪು ಗಡ್ಡವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೆಂಪು ಉದ್ದನಾಮದ ಒತ್ತಿಗೆ ಕಪ್ಪು, ಛಾಯೆ, ಬಿಳಿ ಗೆರೆಗಳನ್ನೂ, ಅದರೊಟ್ಟಿಗೇ ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕಣ್ಣ ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗಿನ ವರ್ತುಲದ ಸುತ್ತೂ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಗಡ್ಡದ ಕೆಳಗೆ ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನೂ ಮೇಲೆ ಕೆಂಪು, ಛಾಯೆ, ಬಿಳಿಯನ್ನೂ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ಭಾಗವನ್ನು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವ ಕೆಂಪು ನಾಮ ಆನೆಯ ಸೊಂಡಿಲು ಮತ್ತು ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿಡಿಸುವ ಕಪ್ಪು ಆನೆಯ ಕಣ್ಣನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಭೀಮನ ಆನೆಬಲ. ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜನಪದೀಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭೀಮ ಆನೆಗಳಷ್ಟು ಬಲಶಾಲಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ.

ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ: ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣದ ವೇಷವೂ ಗುಣಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಎಡ ಬಣ್ಣ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ದೇವರತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿ ನಿಂತಾಗ ಎಡಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೂತುಕೊಳ್ಳುವವನು (ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ) ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂತಹ ವೇಷಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದರಿಂದಲೇ 'ಎಡಬಣ್ಣ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಮೃತ್ಯುದೇವತೆಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತುದಿಯಿಂದ ಕೆಳಗೆ ನಾಲಗೆಯನ್ನು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ.

1. ಪಚ್ಚೆ ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ 2. ಕಪ್ಪು ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ ಎಂದು ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣದ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಚ್ಚೆ ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ: ಎರಡು ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ನೀಳವಾಗಿ ಕಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಕಣ್ಣಿನ ರೆಪ್ಪೆಗಳನ್ನು ಕಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ನೀಳವಾಗಿ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಂಪಗಿನ ಅರ್ಧ ಚಂದ್ರಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಣೆಬೊಟ್ಟನ್ನು ಇಟ್ಟು ಅದರ ನಂತರ ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬಿಳಿಯ ಸುತ್ತಲೂ ಕಪ್ಪಗಿನ ಗೀಟು ಎಳೆದು ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಇಡುತ್ತಾರೆ. ರೆಪ್ಪೆಯ ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಣೆಯ ಬೊಟ್ಟಿನಿಂದ

ಕೆಳಗೆ ಹುಬ್ಬುಗಳ ಮಧ್ಯದ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಳಗೆ ಹಳದಿಯಿಂದ ಅಡ್ಡಗೆರೆ ಎಳೆದು ಅದರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಕೆಳಗೆ ಕಪ್ಪಿನ ಜೀವರೇಖೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮೂಗು ಬೊಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಎರಡು ವರ್ತುಲಗಳನ್ನು ಮೂಗಿನ ಹೊಳ್ಳೆಗಳ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಗೆರೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಿ. ಆದರೊತ್ತಿಗೆ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಚುಟ್ಟಿ ಚುಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಗಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪಾದ ಎರಡು ಅರ್ಧಚಂದ್ರರನ್ನು ಮಾಡಿ, ಸುತ್ತು ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಮೃತ್ಯು ದೇವತೆಗಾದರೆ ಚುಟ್ಟಿಯ ಕೆಳಗಡೆ ಕೆಂಪು ನಾಲಿಗೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಅದರ ಸುತ್ತು ಹಳದಿ ಕೊಟ್ಟು, ಕಪ್ಪು ಜೀವ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಸಮೀಪವೇ ಬಿಳಿಯ ಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಮುಖದ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಪಚ್ಚೆ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ.

ಕಪ್ಪು ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ: ಮೇಲಿನ ವೇಷಗಳಂತೆ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ.

ನಾಲಿಗೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ನೀಲಿ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಬೆಳಕಿಗೊಡ್ಡಿದಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಪ್ಪೆತ್ತಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ಶೂರ್ಪನಖಿ'ಯ ವೇಷ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುವಾಗ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಕವಲು ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಚುಟ್ಟಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉದ್ದವಾಗಿ ಮುಳ್ಳುಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕವಲು ಚುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ.

1. ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಉದ್ದವಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸೇರಿಸುವುದು.
2. ಚುಟ್ಟಿಗಳಿಗೆ ರೆಂಬೆ ಬಂದಹಾಗೆ ಕವಲುಗಳನ್ನು ಚುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೊಡುವುದು.

ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ: "ಪೀಠಿಕೆಯ ವೇಷವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಬಹಳ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಸಂಕೀರ್ಣ ರೇಖೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ..." ವಿಷ್ಣು ಭಕ್ತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ಊರ್ಧ್ವ ಮುದ್ರೆಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ವಕ್ರಗೀರು ಗಂಧಗಳು ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಪೀಠಿಕೆಯ ವೇಷಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರವೇಷಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ವೇಷಗಳು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಕೆಲಸವೂ ಕೂಡ ಗೌರವಾನ್ವಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳನ್ನು ಎರಡು ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿರಿಸಬಹುದು:

1. ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯ 2. ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯ

ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವೇಷಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸುವಂತಹುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ ಆಗಿವೆ. ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷವು ವೈಷ್ಣವ ತತ್ವವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ

ವೇಷಗಳು ರಕ್ಕಸ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ವೈಷ್ಣವ ತತ್ವದ ಪ್ರಭಾವ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಯಬಾರದೆಂಬ ನಿಯಮ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಕಾರಣವೇ ಇರಬಹುದು. ಇತ್ತೀಚಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಶೈವಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೇಷಗಳೂ ಇವೆ.

2:4 ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯ: ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಕ್ಕೆ
ದೇವೇಂದ್ರ, ಅರ್ಜುನನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು. ಇಂತಹ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿ ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ತೆಳುವಾಗಿ ಲೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬರೀ ಹಳದಿ (ಅರದಾಳ) ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಪೌಡರ್ ಲೇಪಿಸಿ ಅದನ್ನು ಬ್ರಶ್‌ನಿಂದ ಒರೆಸಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಕಿದ ಬಣ್ಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ನೀರನ್ನು ಸಿಂಪಡಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ಒಣಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಒತ್ತಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಇಡೀ ಮುಖ ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಅಥವಾ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಹುಬ್ಬಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣಿನ ರೆಪ್ಪೆಗೆ ಕಾಡಿಗೆ (ಮಸಿ) ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ರೆಪ್ಪೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಕಾಡಿಗೆ ರೆಪ್ಪೆಯನ್ನು ನೀಳವಾಗಿರಿಸುತ್ತದೆ. ಹುಬ್ಬು ಬಿಲ್ಲಿನ ಆಕಾರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ತುಟಿಯ ಕೆಳಗೆ ಕಪ್ಪಿನಿಂದ ಗಡ್ಡ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ನಂತರ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ತೊಡಗುವುದು ಕ್ರಮ. ಎರಡು ಹುಬ್ಬುಗಳು ಸೇರುವ ಮಧ್ಯ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲಿನವರೆಗೆ ಕೆಂಪು ನಾಮ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಒತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಬಿಳಿಗೆರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿಯ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಿಳಿಯ ಚುಕ್ಕಿಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು ಸಪೂರದ ಗೆರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಪೂರದ ಕೆಂಪುಗೆರೆ ಎಳೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಕಣ್ಣರೆಪ್ಪೆಯ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗದ ಎರಡು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಗೀಟು ಎಳೆದು ಅದರ ಒತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಗೆರೆ ಎಳೆಯುವುದು ಕ್ರಮ. ಅದರ ಕೆಳಗೆ ಕೆಂಪು ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟು ಸುತ್ತು ಹಳದಿ, ಬಿಳಿ ಚುಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು ಗೆರೆಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುದ್ರೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣರೆಪ್ಪೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಉರುಟಾದ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟಿಟ್ಟು ಅದರ ಸುತ್ತು ಮುದ್ರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಗಡ್ಡದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಹೊದಿಕೆ ಇದೇ ರೀತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಮೀಸೆಯನ್ನು ಕೃತಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಕಟ್ಟುವ ಮೀಸೆಯಿದ್ದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಉಲ್ಲನ್ ಮೀಸೆ (ಕ್ರೇಪ್ ಹೇರ್) ಅಂಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಕೃಷ್ಣನಂತಹ ವೇಷಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನೀಲಿಬಣ್ಣ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರೂ ಹಿಂದೆ ಹಸುರು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಸ್ತೂರಿ ನಾಮವೊಂದೇ ಇದ್ದರೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಪ್ಪು ಸಪೂರದ ಗೆರೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು

'ಕಸ್ತೂರಿನಾಮವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ'. (ಹಣೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪು ಸಪೂರ ನಾಮ ಮೇಲೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ರಾಮ, ನಳ ಮೊದಲಾದ ವೇಷಗಳು ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳು ಇಂತಹ ಕಿರೀಟವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದು, ಇಂದು ಮೈ ಬಿಟ್ಟು ವೇಷವಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕರ್ಣ, ಅರ್ಜುನ ಮುಂತಾದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಣೆಯ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲೂ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದ ಅಡ್ಡ ಗೆರೆಗಳಿದ್ದವು. ರಾಮನಿಗೆ ಆ ಗೆರೆಗಳಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ನಾಮದ ಇಕ್ಕೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುತ್ತರಿಗಳಿಂದ ಆವೃತವಾದ ಕೆಂಪುಬೊಟ್ಟು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ನಳರಾಮರಿಗಿಂತ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರಲ್ಲಿ ರಾಜಸ ಗುಣ ಅಧಿಕವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಭೇದಗಳು. ಅತಿರಾಜಸವೆಂದಾದರೆ ಹಣೆಯ ಅಡ್ಡಗೆರೆಗಳ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

2:5 ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳು: ಶೈವಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾಮದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣ ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗಿನ ಮುತ್ತರಿಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಣೆಗೆ ಕೆಂಪಗಿನ ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕಿ, ಎರಡೂ ಬದಿಯಿಂದ ಬಿಳಿಯ ಅಡ್ಡಗೆರೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಕೆಂಪು ಸಪೂರದ ಗೆರೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸರಳವಾದುವುಗಳು. ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಸಾತ್ವಿಕವಾದುದು. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳತೆಯೇ ಹುದುಗಿರುತ್ತದೆ.

ವೈಷ್ಣವನಾಮದ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವ ಕೆಂಪಗಿನ ಗೀಟಿನ ಬದಲು ಕಪ್ಪು ಗೀಟನ್ನು ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೆಲವು ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಎದುರು ವೇಷ: ಎದುರು ವೇಷ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವಾದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಎದುರು ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವುಗಳು ಮುಖ್ಯ ಖಳನಾಯಕನ ಸಹವರ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕಡಿಮೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು.

ಎದುರು ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ನಮೂನೆಗಳಿವೆ

1. ಸಾತ್ವಿಕ ಕಳೆಯ ಎದುರು ವೇಷಗಳು: ಅತಿಕಾಯ, ಋತುಪರ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿ ವೇಷಗಳನ್ನು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಹುಬ್ಬು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಹಣೆಯ ಎರಡು ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತುಟಿಯಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಬರೆಯುವ ಕಪ್ಪಗಿನ ಗಡ್ಡ ಸ್ವಲ್ಪ ದಪ್ಪಗಿದ್ದು 'ವೀರತೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರತೀಕರಿಸುವುದು. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಸ್ತೂರಿನಾಮ ಕಪ್ಪು ಅದರ ನಂತರ ಹಳದಿ ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಸಪೂರದ ಗೆರೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ರೆಪ್ಪೆ ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಛಾಯೆ (ಗುಲಾಬಿ) ಬಣ್ಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಕಪ್ಪು, ನಂತರ

ನಾಮಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆಯುವ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಗಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅತಿಕಾಯನಿಗೆ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಹಸುರು (ಪಚ್ಚೆ) ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ತಿಕ ಋತು ಪರ್ಣನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೂ ತುಂಬುವ ಬಣ್ಣ ಹಸುರೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ತವೀರನ ನಾಮದ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಚಕ್ರದ ರೀತಿ (ಕಪ್ಪುಬೊಟ್ಟು) ಕೆಂಪುಗೆರೆ, ಕಪ್ಪು ಜೀವ ರೇಖೆ, ಬಿಳಿ, ಇಂಗ್ಲಿಕ (ಕೆಂಪು) ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು 'ಆ ಸುದರ್ಶನ ಚಕ್ರದ' ಸಂಕೇತ. ತಾಮ್ರಧ್ವಜ, ಕರ್ಣ, ಕಾರ್ತಿವೀರರ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವ ಮುದ್ರೆಯಿಂದ ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗಿನ (ಗಲ್ಲದ ಮುದ್ರೆಯವರೆಗೆ ಕಪ್ಪು ಗೆರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಚಕ್ರವರ್ತಿ'ಯ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕೌರವನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಈ ಗೆರೆಯಿರುವುಲ್ಲ. ಕೌರವ ಕರ್ಣ ತಾಮ್ರಧ್ವಜನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ತಳಹದಿಯ ಬಣ್ಣ ಗುಲಾಬಿ ವರ್ಣದಿಂದಿರುತ್ತದೆ.

ದಕ್ಷನಿಗೆ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟು ಅದರ ಸುತ್ತು ಕಪ್ಪು ಜೀವರೇಖೆ ನಂತರ ಮೂರು ಬಿಳಿಯ ಅಡ್ಡಗೆರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗೆ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಛಾಯೆಯ ಗೆರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ 'ತುಂಬಿಸುವ ಬಣ್ಣ'ವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷದಲ್ಲಿ ತಳಹದಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಗೆರೆ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ.

2. ರಾಜಸ ಕಳೆಯ ವೇಷಗಳು: (ತಾಮಸವೂ ಸೇರಿರುವಂತಹುದು)

ಇಂದ್ರಜಿತು, ಮಕರಾಕ್ಷ, ರಕ್ತಬೀಜ, ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾಯಿಯೇ ಕ್ರೂರವಾದ ಮನೋ ಭಾವವಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಪ್ರಖರತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹುಬ್ಬು ಮತ್ತು ರೆಪ್ಪೆಗಳನ್ನು ಕಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ (ಮನೆ) ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಕೆಂಪು ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟು ಇಟ್ಟು ಅದರ ಸುತ್ತೂ ಬಿಳಿಯ ಅಡ್ಡಗೆರೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಇಂದ್ರಜಿತುವಿಗೆ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಟೀನು ಶ್ರೀ ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಕೆಂಪಗಿನ ಚಿಕ್ಕ ಬೊಟ್ಟು ಇಟ್ಟು ಅದರ ಸುತ್ತೂ ಕಪ್ಪ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು 9 ಈ ರೀತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಟೀನಿನ ಸುತ್ತು ಕಪ್ಪು ಛಾಯೆ, ಬಿಳಿ, ಚುಟ್ಟಿ, ಕೆಂಪು ಸಪೂರದ ಗೆರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ (ನಡು ಮೂಗಿನಲ್ಲಿ) ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟಿದ್ದು, ಅದರ ಸುತ್ತ ಇದೇ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣರೆಪ್ಪೆಯ ಸುತ್ತು ಛಾಯೆ ನಂತರ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಗೆರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕಪ್ಪು ಗೆರೆಯ ಕೆಳಗೆ ಮತ್ತು ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಕೆಂಪು, ಛಾಯೆ, ಬಿಳಿ ಚುಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪಗಿನ ಸಪೂರದ.

ಗೆರೆ–ಒಟ್ಟು ಐದು ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣಗಳು ತುಂಬುತ್ತವೆ. (ವರ್ಣಚಿತ್ರ–ಇಂದ್ರಜಿತು ನೋಡಿ) ತುಟಿಯ ಕೆಳಗೆ ಗಡ್ಡ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಗಡ್ಡದ ಸುತ್ತು ಕೊಡುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.

1. ರಕ್ತಬೀಜ – ಕೆಂಪು 2. ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ – ಹಸುರು 3. ಇಂದ್ರಜಿತು – ಛಾಯೆ

ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಗಡ್ಡದ ಮಧ್ಯೆ ಮೀಸೆಯ ಮೇಲೆ ಈ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರ ಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಇಂದ್ರಜಿತುವಿಗೆ ಬರೆಯುವ ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಕ್ತಬೀಜನಿಗೂ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದ್ದರೂ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾನು ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ. ಮಕರಾಕ್ಷನಿಗೆ ತಾವರೆ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿ ಬಂದುದು ಕೇವಲ 50 ವರುಷ ಹಿಂದೆಯಷ್ಟೇ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗೆ ಬರೆಯುವ ಛಾಯೆ (ಅಥವಾ ಹಳದಿ) ಕಣ್ಣನ್ನು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ನಾಮದ ಬಿಳಿಯ ಸುತ್ತು ಇಡುವ ಚುಟ್ಟಿ ಮುಖವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಪುಂಡುವೇಷಗಳು: ಪುಂಡುವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಪಗಡಿ ಕಟ್ಟುವ ಮತ್ತು ರಕ್ಕಸ

ಪುಂಡುವೇಷಗಳೆಂದು ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಪಗಡಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಪುಂಡುವೇಷಗಳು ಸೌಮ್ಯವಾದ ಮುಖವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ರಕ್ಕಸ ಪುಂಡುವೇಷಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಭೀಕರವಾರುತ್ತದೆ. ಪಗಡಿ ಕಟ್ಟುವ ಪುಂಡು ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತಹ ನಾಮವಿರುವ ವೇಷಗಳು ಮತ್ತು ಅಡ್ಡನಾಮವಿರುವ ವೇಷಗಳೆಂದು ಎರಡು ಭಾಗ ಮಾಡಬಹುದು.

1. ವೈಷ್ಣವ ನಾಮದ ವೇಷಗಳು: ಮೊದಲಿಗೆ ಹಳದಿ, ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪನ್ನು

ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಿ ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ, ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಪೌಡರ್ (ರೋಸ್ ಪೌಡರ್) ಹಾಕಿ ಬ್ರಶ್ ನಿಂದ ಒರೆಸಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಮುಖಕ್ಕೆ ನೀರನ್ನು ಹಾಕಿ ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೊತ್ತಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲೆ ತೆಳುವಾಗಿ ಹುಬ್ಬು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರೆಪ್ಪೆ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ನೀಳವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಡಿಗೆ ಲೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ನಾಮ ಹಾಕಿ, ಅದರ ನಂತರ ಹಳದಿ ಬಿಳಿ ಗೆರೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಒತ್ತಿಗೆ ಕೆಂಪಿನ ಸಪೂರ ರೇಖೆಯಿರುತ್ತದೆ. ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಿಳಿಯ ಗೀಟು ಸ್ವಲ್ಪ ದಪ್ಪನಾಗಿ ಬರೆದು, ಅವೆರಡರ ಕೊನೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆ ನಾಮದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ತುಟಿಯಿಂದ ಕೆಳಗೆಯೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಚಿಕ್ಕ ಮುದ್ರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಮನ್ಮಥ, ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನ ವೇಷಕ್ಕೆ ತಳಹದಿಯ ಬಣ್ಣ ನೀಲಿಯಿರುತ್ತದೆ.

2. ಶೈವನಾಮ: ಬಭ್ರುವಾಹನ, ಷಣ್ಮುಖದಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಅಡ್ಡನಾಮವಿರುತ್ತದೆ. ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿ ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮದ ಪುಂಡು ವೇಷಗಳಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ರಕ್ಕಸ ಪುಂಡುವೇಷಗಳು: ಮೊದಲಿಗೆ ರಕ್ಕಸ ಪುಂಡು ವೇಷಗಳು ಕಿರೀಟವನ್ನೇ ಧರಿಸಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಇಂದು ತಲೆಗೆ ಟೋಫನ್ ಧರಿಸಿ ಬರುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಣೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದು, ಮುಖದ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ ಅಥವಾ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಮೊದಲೇ ಲೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ತುಟಿಯಿಂದ ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗವನ್ನು ಕೆಂಪಿನಲ್ಲಿ ಮೇಲು ಲೇಪನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಇಡೀ ಮುಖಕ್ಕೆ ರೋಸ್ ಪೌಡರ್ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಬ್ರಶ್‌ನಿಂದ ತೆಗೆದು ಅದಕ್ಕೆ ನೀರು ಹಾಕಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹುಬ್ಬಿಗೆ ದಪ್ಪವಾಗಿ ಕಾಡಿಗೆಯಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಕ್ರೇಪ್ ಹೇರ್ ಅಂಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೆಪ್ಪೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ನೀಳವಾಗಿ ಕಾಡಿಗೆಯಿಂದ ಕಪ್ಪು ಗೆರೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮೂಗಿನ ನಡುವಿನಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಎರಡು ಕಪ್ಪು ಗೆರೆ ಎಳೆದು, ತುಟಿಯ ಕೆಳಗೆ ಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಗೆರೆಯೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಂಪಗಿನ ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟು ಹಾಕಿ, ಅದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಮೂರು ಕಪ್ಪುಗೆರೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮುದ್ರೆ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ.

ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ: ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ತಳಹದಿ ಬಣ್ಣ (Base colour) ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಇತರ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಾಕುವಂತೆಯೇ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಗುಣಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಉಪಯೋಗವಾಗದೇ ಇರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವೇಷ ಭೂಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗರತಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬರುವ ಬೊಟ್ಟು,

ಶೃಂಗಾರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣ ರೆಪ್ಪೆಯ ಮೇಲೆ ಪಚ್ಚೆ (ಹಸಿರು) ನಸುವಾಗಿ ಹಚ್ಚುವುದುಂಟು. ಅದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದುದು. ಇದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಭಾವ, ಶೃಂಗಾರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲೆ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಚುಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಕಣ್ಣ ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗೆ ಇಟ್ಟ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ (ಮಕರಿಕೆಯೆಂದು ಹೆಸರು), ವೇಶ್ಯೆಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪಿನ ತಿಲಕವನ್ನು ಇಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಇತ್ತು. ದೇವಿ, ಗೌರಿ, ದ್ರೌಪದಿಯಂತಹ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಅಡ್ಡನಾಮ ಮತ್ತು ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯ ತಿಲಕವಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮೀಳೆಯಂತಹ ವೀರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ರೆಪ್ಪೆಯ ಕೆಳಗೆ ನಸು ಕೆಂಪು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಬಣ್ಣಗಳು: ಹನುಮಂತ, ವರಾಹ, ಸುಗ್ರೀವ, ಮಹಿಷಾಸುರರಂತಹ ವೇಷಗಳು ವಿಶೇಷ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಹನುಮಂತ: ಹನುಮಂತನ ವೇಷದಲ್ಲಿಯ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಕ್ರಮ ಇಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದೆಯಾದರೂ ಪರಂಪರೆಯ ಹನುಮಂತನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಕಣ್ಣಿನ ರೆಪ್ಪೆಗಳ ಸಹಿತ ಹುಬ್ಬಿನ ನಡುವಿನವರೆಗೆ ಡೈಮಾನ್ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ (ಮಸಿ) ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಸ್ತೂರಿ ನಾಮವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ತುಟಿಗೆ ಕಪ್ಪ ಬಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ನಡುವಿನಿಂದ ಕೆಳಗಿನ ತನಕ, ತುಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪಿನ ರೇಖೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣಿನ ರೆಪ್ಪೆಗೆ ಡೈಮಾನಿನ ಮೂಲೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮೂರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಸುಳಿಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಎರಡು ಸುಳಿಗಳು ನಾಮದ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂತರವಿದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಕಸ್ತೂರಿ ನಾಮದ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿ ಸುಳಿಗಳ ಮತ್ತು ಮೂಗಿನ ನಡುವಿನಿಂದ ಬಂದ ಕೆಳಮುಖ ಗೆರೆಯ ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಳದಿ, ಬಿಳಿ, ಬಿಳಿ ಚುಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಸಪೂರದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೂಗಿನ ನಡುವಿನಿಂದ ಕೆಳಮುಖವಾಗಿ ಗೆರೆಯ ಒಳಗೆ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಛಾಯೆಯನ್ನು (ಗುಲಾಬಿ) ತುಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣ ರೆಪ್ಪೆಗಳೆರಡರಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಬೊಟ್ಟು ಇಡುತ್ತಾರೆ.

ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಪ್ಪು ಬದಲು ಕಪ್ಪು ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟು ಇಟ್ಟು ಅದರ ಸುತ್ತು ಹಳದಿ, ಬಿಳಿ, ಬಿಳಿ ಚುಟ್ಟಿ, ಕೆಂಪು ಗೆರೆ ಎಳೆಯುವ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ.

ವರಾಹ: ಮುಖಕ್ಕೆ, ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣು ಮೊಟ್ಟೆಯಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದ್ದಿರುತ್ತದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಕವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿನಾಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾಮವಿರುತ್ತದೆ. ತುಟಿಯಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಕೆಂಪಿನಲ್ಲಿ ನಾಲಿಗೆಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರೊತ್ತಿಗೆ ಕೃತಕ ಬಿಳಿಬಣ್ಣದ ಹಲ್ಲು ಇರುತ್ತದೆ. ಮುಖವಿಡೀ ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಅದರೊತ್ತಿಗೆ ಕೆಂಪು, ಮತ್ತು ಹಸಿರುಗೆರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಸುಗ್ರೀವ: ಛಾಯೆ ಬಣ್ಣದ (ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ) ತಳಹದಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಾಕಿ, ನಂತರ ಮಾಲಾರ್ಪಣೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತು ಐದೇಳು ಬಣ್ಣದ ಆಕಾರ ಕಪ್ಪಿದ್ದು ಸಾಧಾರಣ ಕೋಳಿಮೊಟ್ಟೆಯ ರೀತಿಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ತುಟಿಗೆ ಕಪ್ಪನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ತಿಲಕವಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮೂಗಿನ ನಡುವಿನಿಂದ ಕೆಳ ಮುಖವಾಗಿ ಹನುಮಂತನಿಗೆ ಬರೆಯುವ ಕಪ್ಪು ಗೆರೆಯಿರುತ್ತವೆ. ತುಟಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಸುತ್ತು ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ತಿಲಕದ ಸುತ್ತು ಹಳದಿ, ಬಿಳಿ, ಕೆಂಪು, ಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣು ರೆಪ್ಪೆಯ ಸುತ್ತು ಇದೇ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ.

ಕಿರಾತನ ವೇಷ: ಇಂದ್ರ ಕೀಲಕ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಿರಾತನ ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಕಿರಾತರಿಗೂ ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ (ಪಚ್ಚೆ) ಹಾಕಿ ಹಣೆಗೆ ಕೆಂಪು

ಬೊಟ್ಟು ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣ ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡನಾಮವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ತುಟಿಯಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಗಡ್ಡ

ವೀರಭದ್ರ: ಈ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತು ಗೆರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡನಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಪ್ಪು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ರೀತಿ ಕೋಳಿ ಮೊಟ್ಟೆಯಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲಿನ ಗೆರೆಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ (ಗುಲಾಬಿ) ಕಪ್ಪು ಕೆಂಪು ಬಿಳಿ ಗೆರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಬಿಳಿಗೆರೆಯ ಒತ್ತಿಗೆ ಮಚ್ಚೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೇಲಿನ ಗೆರೆಗಳು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೀರಿಟದ ಒಳಗೆ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂಡೆ (ಹತ್ತಿ)ಯಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಗಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಗಡ್ಡದ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಛಾಯೆ, ಕಪ್ಪು ಗೆರೆಯಿದ್ದು ಉಳಿದ ಜಾಗವನ್ನು ಛಾಯೆ (ಗುಲಾಬಿ) ಯಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಮಹಿಷಾಸುರ: ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವೇಷವಿಲ್ಲ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ಓಂ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಹಣೆಗೆ ಬಿಳಿಯ ಅಡ್ಡನಾಮ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರೊತ್ತಿಗೆ ಕೆಂಪು ಅಥವಾ ಕಪ್ಪು ಗೆರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕೂಡು ಗಡ್ಡವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ದಪ್ಪನಾಗಿ ಬರೆದು ಅದರೊತ್ತಿಗೆ ಬಿಳಿ ಕೊಟ್ಟು ನಂತರ ಅರಿಶಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣಿನ ರೆಪ್ಪೆಯನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರೆದು ಕೋಣನ ಕಣ್ಣಿನಂತೆ ಕಾಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣಿನ ರಪ್ಪೆಯನ್ನು ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ ಛಾಯೆ ಬಣ್ಣಗಳು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಿರೀಟದ ಕೆಳಗೆ ಹಣೆಯ ಮಧ್ಯೆ (ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆಯಿಡುವ ಜಾಗ) ಕಪ್ಪಗಿನ ಓಂ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಕಪ್ಪಿನಲ್ಲಿಯೇ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ.

ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನ ಮುಖ್ಯ ವೇಷಗಳ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಈ ರೀತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಧಾನಗಳು ಇಂದು ಬದಲಾಗಿವೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ಆಧಾರದಿಂದ.
2. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಕುಂಬ್ಳೆ ಸುಂದರರಾವ್ ಲೇಖನ, ಪು–365–366.
3. ಬಣ್ಣದ ವೇಷ– ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್, ಪು. 13.

4–5. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳ: ಕೆಲವು ಮಾಹಿತಿಗಳು, ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, –ME.

6. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, 'ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳ–ಕೆಲಮಾಹಿತಿಗಳು',

ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ

7. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪು. 19
8. ಸ್ವಂತ ಮೇಕಪ್ ತಾದಾತ್ಮದ ಸೂತ್ರ (ಮಹಾಬಲಭಟ್, 'ಸಂತೋಷ' ಮಾಸ ಪತ್ರಿಕೆ, ಔ,)
9,
10. ಅದೇ,
11. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಖಾಲಂಕಾರ' ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ 27.1.81 ಶ್ರೀ ಮಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರ ಸನ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ.
12. ಕುಂದದರ್ಶನ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಭೂಷಣ–ರಾಘವನಂಬಿಯಾರ್ 63. (ಪು–33)
13. ಕರ್ಗಲು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಆಧಾರದಿಂದ.
14. ಪುತ್ತೂರು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಹೀಗೆ ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದರಂತೆ.
15 ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದವರು ಶ್ರೀ ಪಾಂಡ್ಯನ್
16. ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಪು. 7
17. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಪು–3
18. ತಲೆಯ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಲೆಗೂದಲನ್ನು ಸೇರಿಸಿ; ಕಿರೀಟ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಕಪ್ಪು ಪಟ್ಟಿ ಕಟ್ಟುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ 'ಚಿಟ್ಟೆ ಪಟ್ಟಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು.
19. ರಾವಣನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.
20. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದದಲ್ಲಿ
21. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ ಊಹಿಸಿದ ಹಿಂದಿನ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಆರನೆಯ ಬಣ್ಣವೆಂದಿದೆ. (ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಸಂ. 40)
22. ಶ್ರೀ ಕದ್ರಿ ವಿಷ್ಣು ಇದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆಂದು ಶ್ರೀ ಮುಂದಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

6. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ: ವಿವೇಚನೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮೂಲಬಣ್ಣಗಳು: ಕಪ್ಪು, ಬಿಳಿ, ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಇವುಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಿ ಬೇರೆ ಉಪಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲು ಹಳದಿಯ ಬದಲು 'ಅರದಾಳ'ವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹುಶಃ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ 'ಅರದಾಳ'ವನ್ನೇ ಹಳದಿಯ ಬದಲಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅರದಾಳ ಅರೆದಾಗ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣವೇ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಭೂತದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ 'ಅರದಾಳ'ವನ್ನೇ ಬಣ್ಣಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಪಾಡ್ದನಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

"ಚಿಪ್ಪಿದ ಎಣ್ಣೆ ಚಿಳ್ಳಾರೆ ಮೈ, ಕಾದಿರೆತ ಕಾಯಿ ಕಂಗು ಪಿಂಗಾರ ಈತ್ ಬೆಳಗುನೆ ಪೊಣ್ಣು ಭೂತೊಲು" ಎಂಬುದಾಗಿ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಮಾತಿದೆ. (ತೆಂಗಿನ ಕರಟದಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ, ಕಾಡಿಗೆ, ಕದಿರಕಾಯಿ, ಅಡಿಕೆ ಮರದ ಸಿಂಗಾರ, ಇಷ್ಟರಿಂದ ಹೆಣ್ಣು ಭೂತಗಳು ಬೆಳಗುತ್ತವೆ.)

'ಇಂಗಳ, ಎಂದರೆ ಅಗ್ನಿ ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಕೆಂಪಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ (ಬೆಂಕಿಯ ಬಣ್ಣ ಇಂಗಳೀಕ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೆಂಪಿಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು ಕೆಂಪು ಕೂಡಾ ಮೂಲ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು.

ಭೂತದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ:

ಭೂತದಲ್ಲಿ ಹಾಕುವ ಕೆಲವು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುವಾಗ ಒಟ್ಟು ನಾಲ್ಕು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

1. ಕಪ್ಪು
2. ಹಳದಿ (ಅರದಾಳ)
3. ಬಿಳಿ (ಸುಣ್ಣ)
4. ಇಂಗಳೀಂಕ (ಕೆಂಪು)

ಮಾತೃಗುಪ್ತ ನಾಲ್ಕು ಮೂಲ ಬಣ್ಣ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಬಿಳಿ, ನೀಲ, ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು, ಇಲ್ಲಿ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣದ ಬದಲಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಪ್ಪು ಮೂಲ ಬಣ್ಣವೂ ಹೌದು. ನೀಲಿ ಕೇವಲ ಉಪಲಬ್ಧವೇ ಆಗಿದೆ.

ಹೇರಿಂಗ್ ಹೇಳುವ ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪ ಮೂಲಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣ ಕಪ್ಪಿನ ವಿರೋಧಿ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಭೂತದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಭೂತದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರುಹು ಕೆಲವೆಡೆ ಕಂಡಿವೆ. ನಾಲ್ಕು ಕೈ ಮಲರಾಯ ಎಂಬ ಭೂತಕ್ಕೆ ಅರದಾಳ, ಇಂಗ್ಲಿಕ್, ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಮಸಿ (ಕಾಡಿಗೆ) ಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಂಪಿನ ಉದ್ದನಾಮ ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲೆ ಬೊಟ್ಟುಗಳ ನಾಲ್ಕು ಮಸಿಯಿಂದ ಗಡ್ಡ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಗಂಡುಭೂತಕ್ಕೆ ಮೀಸೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಗಡ್ಡ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣು ಭೂತಗಳಿಗೆ ಮೀಸೆ ಮತ್ತು ಗಡ್ಡವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಮುದ್ರೆ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಕಲ್ಲುರ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕುಡನ ಬಗೆಗೆ ಬರುವ ಪಾಡ್ದನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಿದೆ. (ಅಮ್ಮನವರಿಗೆ ಸಾವಿರ ಚುಕ್ಕಿ. ಪಾಷಾಣ ಮೂರ್ತಿಗೆ ಸಾವಿರದೊಂದು ಎಡಬದಿಯಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಕೈ, ಬಲದ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಕೈಗಳು). ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಚುಕ್ಕಿಗಳು ಅಕ್ಕಿ, ಹಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದ್ದು ನಂತರ ಚುಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿರುವುದು ಅಸಹಜವೇನಲ್ಲ, ಭೂತದ ವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಹುಬ್ಬಿನ ಮೇಲೆ, ಕಣ್ಣ ಕೆಳಗೆ ಗಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಚುಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಇಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ತೆಂಕುಹಿಟ್ಟಿನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ವೇಷಗಳ 'ಚುಟ್ಟಿ' ಇತರ ವೇಷಗಳ ಚುಟ್ಟಿಗಳ ಚುಕ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಮೂಕಾಂಬಿಕೆ ಗುಳಿಗನ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ "ಮೂಜಿ ನಾಮ್ ಒಯಿತೆದ್ ಅಕಾಸೊತ್ತು ಭೂಮಿಗೆ ಜತ್ತೆ...." (ಮೂರು ನಾಮ ಹಾಕಿ, ಆಕಾಶದಿಂದ ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮೂರುನಾಮ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮವೇ ಆಗಿದೆ.

ಗುಳಿಗ: ಗುಳಿಗನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣಗಳು 48 ಅಥವಾ 16 ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

(1) ಸಧ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿದವು ಒಟ್ಟು ಇಷ್ಟು

1. ಮಸಿ – (ಕಾಡಿಗೆ)
2. ಹಳದಿ – ಹಳದಿ
3. ಸುಣ್ಣ – ಸುಣ್ಣ
4. ಸೇಡಿ – ಬಿಳಿ ಮಣ್ಣಿನ ಹುಡಿ

5. ಸಾದಿಕಲ್ಲು – (ಕೆಂಪು) – ಕೆಂಪು

6. ಆನೆ ಮಂಜಲ್+ಸುಣ್ಣ (ಸ್ವಲ್ಪ ಮಿಶ್ರಣ) – ಅರಸಿನ ತುಂಡು

7. ಬಸಿರಿ ಕೆತ್ತೆಯ ರಸ

8. ಕೆತ್ತೆಯ ರಸ – ರಾಗಿ

9. ಅರದಾಳ – ಹಳದಿ

10. ಇಂಗ್ಲಿಕ –

11. ಪಚ್ಚೆ

12. ಕೆಂಪು

ಇದರಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಣ ಬಣ್ಣಗಳು ಸೇರಿವೆಯಾದರೂ, ಒಟ್ಟಾಗಿ ದೊರಕಿರುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಆದರೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಕೆಲವೇ ಬಣ್ಣಗಳು ಸಮರ್ಪಕವಾದುವುಗಳು. ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ಆಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲವೂ ಮೂಲ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲ. ಗುಳಿಗನ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಸರ್ಪ, ಕುದುರೆ, ಆನೆ, ಮೀನು ಇತ್ಯಾದಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 48 ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. (ಸಾವಿರದೊಂದು ಅವತಾರ ಮತ್ತು ನೂರ ಒಂದು ಓಲೆ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಬಹುದು ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ.)

ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪು ಉದ್ದದ ನಾಮ ಎಳೆದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ 'ದಾಸಬೊಟ್ಟು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. 12ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ನಂತರ ಬಂದ ದಾಸ ಪರಂಪರೆಯೂ ಕೂಡಾ ಭೂತದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆಯೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ನಡುಮೂಗಿನಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಗೆರೆಗಳನ್ನು ಬಿಳಿ, ನೀಲಿ ಎಂದು ಎಳೆಯುವ ಕ್ರಮ. ಧೂಮಾವತಿ ಅಮ್ಮನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಧೂಮವತಿ ಅಮ್ಮನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿಗೆ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಹಣೆಯ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಪ್ಪ' ತ್ರಿಕೋನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಳೆಯುವ ಕ್ರಮ ಭೀಮನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನೆ ಹೋಲುವಂಥದ್ದು. ಧೂಮವತಿ ಅಮ್ಮನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೂ ಭೀಮ (ಯಕ್ಷಗಾನ) ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೂ ಕೆಲವೊಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಎರಡಕ್ಕೂ ಕೆಂಪನ್ನೆ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಭೀಮನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣದ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ.

ಪಂಜುರ್ಲಿಯ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಮೊದಲು ಅರದಾಳದ ಹಳದಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಭೂತಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮಸಿ ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಭೂತಗಳಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡನಾಮದ ಕ್ರಮವೇ ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲಾ ಭೂತಗಳಿಗೆ ಮುದ್ರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ವೇಷಗಳಿಗೆ ತೆಯ್ಯಂ

(ಭೂತ) ನ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಭೂತಗಳಿಂದ ತೆಂಕುಕಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿದೆಯೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಭೂತದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಭೂತ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಶಗಳು:

1. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಹುಬ್ಬುಗಳಿಗೆ ಕಾಡಿಗೆ ಹಚ್ಚುವುದು.
2. ಅರದಾಳ ಹಚ್ಚುವುದು
3. ನಾಮದ ಕ್ರಮ
4. ಮುದ್ರೆಗಳು

3:3 ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಕಥಕ್ಕಳಿ

ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಮಕವರ್ಣಕೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

1. ಪಚ್ಚೆ (ಹಸಿರು)
2. ಮಿನುಕು (ಸಾತ್ವಿಕ)
3. ಕತ್ತಿ – ರಾಜಸಿಕ
4. ಕರಿ – ತಾಮಸಿಕ
5. ಗಡ್ಡದ ಪಾತ್ರಗಳು

ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಚ್ಚೆ (ಹಸಿರು) ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣ ರಾಮ, ನಳ, ಭರತ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಮತ್ತು ಪಾಂಡವರು. ಅವುಗಳ ಕಿವಿಗಳ ಕೆಳಭಾಗ ಮತ್ತು ಮೇಲ್ಮಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಕಿವಿಗಳ ಕೆಳಭಾಗ ಮತ್ತು ಗಲ್ಲವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಂತೆ ಚುಟ್ಟಿ ಎನ್ನುವುದೊಂದು ಆಭರಣವಿರುತ್ತದೆ. (ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟು)" ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ವಿಷ್ಣುವಿನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಹುಬ್ಬು, ರೆಪ್ಪೆಗಳ ಸೂತ್ರ ಬರೆಯುವ ಕಪ್ಪ ಬಳಿಯುವುದು, ರಾಮಕೃಷ್ಣರಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಇದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿಯಷ್ಟು ದಪ್ಪನಾಗಿ ರೆಪ್ಪೆಯ ಗೆರೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ತಿರುಪತಿ ನಾಮವು ದಪ್ಪವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಹಸಿರುಬಣ್ಣ ಇತ್ತಾದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನೇ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಕತ್ತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು: ಈ ರೀತಿಯ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ರಾಮ, ಕೀಚಕ,

ದುರ್ಯೋಧನ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೊಂದಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲಾ ಖಳನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣಗಳೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಪಚ್ಚೆ (ಹಸಿರು) ವೇಷದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಇದಕ್ಕೂ ಚುಟ್ಟಿಯಿರುತ್ತದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ದೊಂದಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಗೆರೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಹಸುರು ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತ. ರಾಮನಿಗೆ ಹಸುರು ಬಣ್ಣ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ, ದುರ್ಯೋಧನದು ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವಿಲ್ಲದ ವೇಷ. ಅದಕ್ಕೂ ಹಸುರು ಬಣ್ಣಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಕೆಂಪು ಮಿನುಕ್ಕು ಇರುತ್ತದೆ. ಮೂಗು ಮತ್ತು ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಚುಟ್ಟಿಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಕರಿಯ ವೇಷಗಳು: ರಕ್ಕಸಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಶೂರ್ಪನಖಿ, ಸಿಂಹಿಣಿ, ತಾಟಕಿ ಮುಂತಾದ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳು ಕರಿಯ ವೇಷಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಮುಖಕ್ಕೆ ದಪ್ಪವಾದ ದೀಪದ ಮಸಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದೆಳೆದ ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆಗಳು, ಕೆನ್ನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆಂಪು, ಅರ್ಧ ಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯ ಗುರುತುಗಳು, ಎರಡು ಉದ್ದ ಕೋರೆ ಹಲ್ಲುಗಳು, ಇವುಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕಿರಾತ (ಶಿವ) ವೇಷವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯು ಈ ರೀತಿಯ ವೇಷಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಗಡ್ಡದ ಪಾತ್ರಗಳು: ಗಡ್ಡದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ:

2. ಕೆಂಪು

3. ಕಪ್ಪು

ದಾಡಿಯ ವೇಷಗಳು ನೆಳ್ಳತ್ತಾಡಿ, ಚುವನ್ನತ್ತಾಡಿ ಕರ್ಮತ್ತಾಡಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹನುಮಂತನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು. (ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ: ಹಿ.ಶಿ., ಕಥಕ್ಕಳಿ)

ತರಲೇಕರು ಹೇಳುವ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ಗಡ್ಡವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

1. ಶ್ಯಾಮ

2. ಲೋಮಸಾ

3. ವಿಚಿತ್ರ

4. ಶುದ್ಧ

1. ಶುದ್ಧ – ಮಂತ್ರಿಗಳಿಗೆ. ಅರ್ಚಕರಿಗೆ

2. ವಿಚಿತ್ರ – ಪುರುಷ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ, ರಾಜರಿಗೆ, ರಾಜಕುಮಾರರಿಗೆ.

3. ಶ್ಯಾಮ – ಅತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದಿದವರಿಗೆ.

4. ಲೋಮಸಾ

ಸಂತರಿಗೆ

ಆದರೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ವೇಷಗಳು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು.

"ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡ ಮತ್ತು ಕೋಟು ಭಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವಿಕೆ. ಕೆಳ ಮುಖ ಕೆಂಪು, ಮುಖದ ಮೇಲುಭಾಗ ಕಪ್ಪು. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಭೇದಿಸುವ ಮಧ್ಯದ ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆ. ಗಲ್ಲದ ಮೇಲೆ ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣದ ಅಲಂಕಾರ. ತುಟಿಗಳಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಮೇಲ್ತುಟಿಗಳಿಗೆ ಕಂಳಕ್ಕೆ ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆ. ಮೂಗಿಗೆ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ. ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಮೊಟ್ಟೆಯಾಕಾರದ ಎರಡು ಚಿಹ್ನೆಗಳು. ಎರಡು ಕಪೋಲಗಳಿಗೂ ಬಿಳಿಯ ಚುಟ್ಟಿಯ ರೀತಿಯ ಅಲಂಕಾರ. ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಚುಕ್ಕಿಗಳು...."

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹನುಮಂತನಿಗೆ ಸುಳಿ ಮತ್ತು ಚುಟ್ಟಿಯ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ತುಟಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸುಳಿ. ತುಟಿಯ ಸುತ್ತಿನ ಛಾಯೆ ನಂತರ ಪಚ್ಚೆ (ಹಸಿರು) ತುಂಬಿಸುವುದಿದೆ. ತರಲೇಕರು ಹೇಳುವ 'ಗಡ್ಡದ' ರೀತಿಗಳು ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಅಗಲಿ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಡ್ಡ ಇಡುವ ರೀತಿಯಿಂದಲೇ ವೇಷಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇಯೇ ಗಡ್ಡದಲ್ಲಿ ವೇಷಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇದ್ದೇ ಇವೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡುಗಡ್ಡ, ಅಡ್ಡಗಡ್ಡ ಹಾಗೆಯೇ ದೇವೇಂದ್ರ ನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮಸಿಯಿಂದ ಬರೆಯುವ ಗಡ್ಡ ಹೆಚ್ಚು ದಪ್ಪನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಋಷಿಗಳಿಗೆ ಗಡ್ಡ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಉದ್ದದ ಗಡ್ಡ ಅಂಟಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ.

1. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಹುಬ್ಬುಗಳಿಗೆ ಕಾಡಿಗೆ ಹಚ್ಚುವುದು.
2. ಅರದಾಳ ಹಚ್ಚುವುದು
3. ನಾಮದ ಕ್ರಮ
4. ಮುದ್ರೆಗಳು

ಋಷಿಗಳಿಗೆ ಗಡ್ಡ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಉದ್ದದ ಗಡ್ಡ ಅಂಟಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ.

ಕೆಂಪುಗಡ್ಡದ ಪಾತ್ರಗಳು: ಚುವನ್ನತ್ತಾಡಿಯ ವೇಷಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಈ ವರ್ಗದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಪ್ಪು ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುವು. ಹೊಳೆಯುವ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಅಚ್ಚ ಕಪ್ಪಿನ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಕಮಾನಿನಂತೆ ಉದ್ದವಾಗಿ ಎಳೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಒಳಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದರಿಂದ ಒಳಭಾಗಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚುವ ಅಚ್ಚ ಕಪ್ಪಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಕೆನ್ನೆಗಳ ಇಬ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಮೊಟ್ಟೆಗಳ ರೀತಿಯ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲ್ತುಟಿಯಿಂದ ಕಣ್ಣಿನ ಹುಬ್ಬಿನವರೆಗೆ ಚೂಪಾದ

ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದಿರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದರ್ಧ ಮುಖ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆಗಳಿಂದ ಕ್ರಾಸ್ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಮೂಗಿನ ಎರಡು ಕಡೆಗಳಿಗೆ ಬಿಳಿಯ ಕಾಗದವನ್ನು ಅಂಟಿಸುವುದುಂಟು. ಮೂಗಿನಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಹಣೆಯ ಮೇಲಿಟ್ಟ ಚುಕ್ಕೆಗಳು ಕತ್ತಿ ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣ ಸುತ್ತು ಕಪ್ಪು ಬರೆದರೆ ವೀರಭದ್ರ ಕಲಿ. ಸುದರ್ಶನ ಬಕಾಸುರನಂತಹ ವೇಷ ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ್ದಿರುತ್ತದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವಾಲಿಯ ವೇಷ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ವಾಲಿಗೂ ಸುಳಿಯ ರೇಖೆಗಳಿದ್ದರೂ ವಿಶೇಷ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಈ ಗೆರೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಗ್ರೀವ, ವಾಲಿಯ ಕಣ್ಣ ಸುತ್ತು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ.

ಕಪ್ಪು ಗಡ್ಡದ ಪಾತ್ರಗಳು: ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬೇಡನಂಥ ವೇಷಗಳು

ಕಪ್ಪು ಗಡ್ಡದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಒತ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಪ್ಪನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುವಂತೆ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಗೆರೆಗಳು ಈ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಯ ವಿಶೇಷ. ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತ ಬಿಳಿಯ ಚುಕ್ಕೆಗಳ ಸಾಲಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಗಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿ ಹೂವಿರುತ್ತದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವಿಶೇಷ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವರಾಹನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಅಡಿ ಬಣ್ಣ (Base colour) ಇರುತ್ತವೆಯಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೂ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಈ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಬೇರಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

ಸುಕ್ಕು: ಈ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣವನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ತೆಂಕುಬಣ್ಣದಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ರೀತಿಯದೇ ಆಗಿದೆ. ಋಷಿಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ದೂತರು ಈ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಥಕ್ಕಳಿಗೂ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯ 'ಚುಟ್ಟಿ'ಯ ಪ್ರಭಾವ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿಗೂ ಇದೆಯೆಂದು ಅನಿಸಿದರೂ ಕೆಲವಾರು ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯ ಬಹುದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

1. ಚುಟ್ಟಿ (ಅಕ್ಕಿಯ ಹಿಟ್ಟು) ದ್ರಾವಿಡ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರಕಿದ ಬಣ್ಣ) ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ-ಕೊಂಡರು.
2. ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನಗಳಿಲ್ಲ.
3. ಭೂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚುಟ್ಟಿಯ ರೀತಿಯ ವಿಧಾನಗಳೂ ಇವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದರಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಹೊಂದಿರಬಹುದೆಂದು ತರ್ಕಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.
4. ಭೂತದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೂ–ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

5. ಕೇವಲ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಪ್ರಭಾವವಿದೆಯಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಅನುಕೂಲ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಚುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿದೆ;
6. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಒಂದೇ ಕಲೆಗೆ ಸೇರಿರಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹಾ ಪ್ರಭಾವ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಭಾವ ಇದೆಯೆಂದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.(1)

ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚುಕ್ಕೆಯಿಡುತ್ತಾರೆ. ದುರ್ಯೋಧನನ ಸಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಅಡ್ಡನಾಮವಿರುವ ಕ್ರಮವಿದೆ ಎಂದು ಗಮನೀಯವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಮೂಗಿನಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆ ಸುಯೋಧನನಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಗಡ್ಡದ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

3:4 ಬಡಗುತಿಟ್ಟು-ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು : ಕೆಲವೊಂದು ಹೋಲಿಕೆಗಳು

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ 'ಚುಟ್ಟಿ' ಇಡುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕಿ ಹಿಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮೈದಾಹಿಟ್ಟಿಗೆ ಸುಣ್ಣ ಬೆರೆಸಿ ಅದನ್ನು ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿ ಇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಿಹ್ನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದಿಂಚಿನಷ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಜಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಾದ ರಾವಣ, ಬಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿಲ್ಲ. ರಾಜಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ನೀಲಿ, ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ ನೀಲಿ, ಕೆಂಪು ಈ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಣ್ಣ: ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅರದಾಳದ ಬಳಕೆ ಇತ್ತು. ರಾಜ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡನಾಮ (ಅಡ್ಡ ಗಂಧ)ವಿತ್ತು.

ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಾಕುವುದು. ಎರಡು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬರೀ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ದೇವೇಂದ್ರನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ನಾಮ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಗಡ್ಡ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಯ ರೀತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ದೇವೇಂದ್ರ ನಾಮ ಕಪ್ಪಿದ್ದು, ಕೃಷ್ಣನ ರೀತಿಯು ಕಸ್ತೂರಿ ನಾಮವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಬಾಕಿ ಎಲ್ಲಾ ಬಣ್ಣ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಡ್ಡನಾಮಕ್ಕೆ ಮುದ್ರೆಯೂ ಇರುವುದು ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಇಂದ್ರಜಿತುವಿನಂತಹ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಮಾದರಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉದ್ದನಾಮ, ಮತ್ತು ಅಡ್ಡನಾಮ ಇರುತ್ತದೆ. ಕ್ರೂರವೇಷಕ್ಕೆ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪುಗೆರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅತಿಕಾಯನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಪಚ್ಚೆ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುತ್ತಾರಾದರೂ, ಅದರ ಮೇಲೆ ರೋಸ್ ಪೌಡರು ಹಾಕುವುದರಿಂದ ತೀವ್ರತೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

"ದುಡುಕು ಸ್ವಭಾವದ ಇಲ್ಲವೆ ಜಂಭದ ಕಿರಾತ, ಗಂಧರ್ವರಂಥ ಪಾತ್ರಗಳ

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗೆರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು ಸವರುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಮುಖ ಸ್ವಲ್ಪ ಉನ್ಮತ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ." ಪರಶುರಾಮ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮರಂತಹ ದುಡುಕಿನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗಲೂ ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು ಲೇಪನ ಸವರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆಗಳೆರಡೂ ಇರುತ್ತವೆ.

ಹನುಮ, ವಾಲಿ, ಜಾಂಬವಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಚುಕ್ಕಿಯ ಸಾಲನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ಚುಕ್ಕಿಗಳು ಸಣ್ಣವು. ಕಣ್ಣನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದ ಒಂದೆರಡು ಚುಟ್ಟಿಗಳ ಸಾಲು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವಂಥವು. ಚಂಡಿ ಮತ್ತು ನರಸಿಂಹಗಳಂತಹ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉಗ್ರತೆ ತೋರಿಸಲು ದೊಡ್ಡ ಚುಟ್ಟಿಗಳ ಸಾಲನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪು ಬರೆದು ಕೋರೆ ಚೌಕುಳಿಯಂತೆಯೋ ವೃತ್ತದಂತೆಯೇ ಆಕೃತಿ ಬರೆದು, ಅದರ ಸುತ್ತು ಹೊಡೆದು ಕಾಣಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗಳ ಸಾಲನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರತಿ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಂಡಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೃತಕ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಇಡುತ್ತಾರೆ.

....ಹೀಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಹನುಮ ಸುಗ್ರೀವರಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು ವೀರರಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ರೀತಿ ಅವರ ಕಪಿತನಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪವ ತೆರನದ್ದಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವು ಹೇಗಿದ್ದವು ಎಂಬ ನೆನಪು ಸಾಲದು. ಮುಂದೆ ಕಂಡ ಸುಗ್ರೀವನಂತಹ ಪಾತ್ರದ ಮುಖಲೇಪನ ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣದ್ದಾಗಿದ್ದು. ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಚೌಕುಳಿ ರೇಖೆಯ ಚಿಟ್ಟೆಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಖದ ಕೆಳಗಡೆ ಗಡ್ಡ–ಮೀಸೆಗಳನ್ನು ಇಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಡಾ. ಕಾರಂತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.* ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಹೊರತು, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ:

ಇಂದಿನ ಗ್ಯಾಸ್‌ಲೈಟಿನ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಸುತ್ತಿದ ಸೂಟೆಗೆ ಎಣ್ಣೆಯನ್ನು ಆಗಾಗ ಹೊಯ್ಯುತ್ತಾ, ರಂಗದ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರು. ಸೂಟೆಯಿಂದ ಹಬ್ಬುತ್ತಿದ್ದ ಬೆಳಕು ತೀವ್ರಗತಿಯಿದ್ದು ಅಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳಕು ಮಂಜಾದ ಹಳದಿ ವರ್ಣದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಣಾಮ ಈಗಿನದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅಂತಹ ಮಧ್ಯಂತರ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಇಂದಿನ ಟ್ಯೂಬ್ ಲೈಟಿನ ಬೆಳಕಿನಡಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಬಣ್ಣ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ, ನೀಲ, ಬಣ್ಣಗಳು ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಂದನ ಗುಣ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ರಸ್ಟನ್, ವಾಲೆ ಮತ್ತಿತರರು ಹೇಳುವ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣದಿಂದ ನೀಲಿಯತ್ತ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಇಂದಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಸುವ ಅತಿಕಾಯದಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಬರೀ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬರೀ ಮುಖಕ್ಕೆ ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಂತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು. ಈ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಟ್ಟೆಯ ಬಣ್ಣವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವೇಷದ ಮಾದರಿ

ತೊಡುವ ಅಂಗಿ

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯ ಬಣ್ಣ

1. ಶೃಂಗಾರ ವೇಷಗಳಿಗೆ

ಹಸಿರು ಅಂಗಿ

ಹಳದಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ (ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ)

2. ಎದುರು ವೇಷಗಳಿಗೆ (ಇಂದ್ರಜಿತುವಿನಂತಹುದು)

ಕೆಂಪು ಅಂಗಿ

ಕೆಂಪು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ

3. ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುವ ರಕ್ಕಸ ವೇಷಗಳಿಗೆ

ಕಪ್ಪು ಅಥವಾ ನೀಲಿ

ಹಸಿರು(ರಾಮ)ಹಳದಿ

4. ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ವೇಷ

ಹಸುರು

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ನೀಲಿ ಅಥವಾ

5. ಅತಿಕಾಯನಂತಹ ವೇಷ

ಹಸುರು

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಹಸುರು

6. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳು

ಕೆಂಪುಸೀರೆಯಾ ಹಳದಿಸೀರೆ

ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ

7. ವಿದೂಷಕ

ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣ

ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣ

8. ರಕ್ಕಸಿ

ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣ : ನೀಲಿ

9. ಪಗಡಿ ವೇಷ

ಪುಂಡು ವೇಷ; ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ

ಇದರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೂ ತೊಡುಗೆಗೂ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದೆಯೆಂಬುದು. ತೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಬಣ್ಣಗಳೆಂದರೆ ಕಪ್ಪು, ನೀಲಿ, ಹಳದಿ, ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳು. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಬಣ್ಣವು ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತಿ ಕಾಣುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಉಡುಗೆ ತೊಟ್ಟಾಗ ಮಾತ್ರ. ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಬೇಕಾದ ಅಂತ. ಪರಸ್ಪರ ಜೋಡಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ವಿರುದ್ಧ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಬಿಳಿ ಕಪ್ಪು ವಿರೋಧಿ ಬಣ್ಣಗಳು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ದೇಹದ ಬಣ್ಣ ಕಪ್ಪಿದ್ದಾಗ ಬಿಳಿಪ್ರಕಾಶಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿಯ ಮೈ ಬಣ್ಣವಿದ್ದು ಕಪ್ಪು ಬಟ್ಟೆ ತೊಟ್ಟಾಗ ದೇಹದ ಬಣ್ಣ ಪ್ರಕಾಶಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಇದನ್ನು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ವೇಷ ಭೂಷಣವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಬಟ್ಟೆಗಳು ಆಯಾಯ ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣ ಧರ್ಮದ ಪ್ರತೀಕವಾಗುತ್ತದೆ ಯೆನ್ನಬಹುದಾದರೂ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತೀಕ-ವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ಬಣ್ಣವನ್ನೇ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಟ್ಯೂಬ್ ಲೈಟ್ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ

ತೊಂದರೆ ಕೊಡುವಂತಹದು. ತೀವ್ರವಾದ ಬಿಳಿಯ ಬೆಳಕನ್ನು ಈ ಟ್ಯೂಬ್ ಲೈಟ್ ಗಳು ಕೊಡುವ ಕಾರಣ, ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಭಾವ ವೇಷ, ಭೂಷಣದ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶವಾದ ಬಿಳಿಯ ಬೆಳಕುಗಳಿಗಿಂತ ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ನಿಯಾನ್ ಬಳಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗುವಂತಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವು ಕೂಡಾ ನೀಲಿ ಅಥವಾ ಹಳದಿಯಿದ್ದರೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಅದು ತಪ್ಪಿದ್ದರೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಗೆರೆ ಇಡಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇವೆರಡು ಮಂಜಾದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅತಿಮಾನುಷತೆಯ ಅದರ ಮನೋರಂಜನೆಯತ್ತ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷದಲ್ಲಿಯ ತಳಹದಿ ಬಣ್ಣ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಳದಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. (ಅಥವಾ ಗುಲಾಬಿ ಕಲರ್) ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಶೃಂಗಾರವೇಷ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಶೃಂಗಾರ ವೇಷ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಈ ವೇಷಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳು 'ಹಸಿರು ಅಂಗಿ'ಯನ್ನು ಧರಿಸುವುದು 'ಶೃಂಗಾರ' ರೂಪಕವಾಗಿದೆ. ಭರತ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಹಸಿರು.

ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಯುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ, ಅವುಗಳು ಶೃಂಗಾರ ವೇಷಗಳು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಮನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ ಈ ವೇಷಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಕಾವ್ಯವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯದ ನಾಮ ಕೆಂಪಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಸುತ್ತು ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ, ಬಿಳಿ ಚುಟ್ಟಿ ಕೆಂಪು ಗೆರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮುದ್ರೆ ಬಿಳಿಯದಿದ್ದು ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು ಗೆರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಈಶ್ವರ ಕೃಷ್ಣ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ಬಿಳಿ ತತ್ವ ಗುಣಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತ. ಭರತ ಮಾತ್ರ ಬಿಳಿಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮನಶಾಸ್ತ್ರ ಬಿಳಿಪಾವಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಗಂಭೀರ ಸಂತೋಷ ಶುದ್ಧತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ನಾಮ' ಎಲ್ಲಾ ವೇಷಕ್ಕೂ ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಉಳಿದ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಬಣ್ಣವನ್ನು ತಳಹದಿಯ ಬಣ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಉಳಿದ ಬಣ್ಣಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬಿಳಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣವು ಕೇವಲ ಪೂರಕ ಬಣ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಅದರ ಮೂಲಕ ವೇಷದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತದೆ.

ಎದುರು ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ತಳಹದಿಯ ಬಣ್ಣವಾಗಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಹಸುರು ಮತ್ತು ಕೆಂಪು. ಹಸುರು ಬಣ್ಣ ಅತಿಕಾಯ, ಋತುಪರ್ಣನಂತಹ ವೇಷಗಳಿರುತ್ತದೆ.

ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಪ್ರಕಾರ 'ಹಸುರು' ಶೃಂಗಾರ ಸೂಚಕ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವೇಷಗಳು ಶಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ರಾಜಸ ಎರಡೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣ ಸುತ್ತ ಬರೆಯುವ ಕೆಂಪು ರೌದ್ರತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ತಳಹದಿ ಬಣ್ಣವಾದ ಹಸುರು ಕೆಂಪಿನ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಬಣ್ಣ.

ಅಪಾಯಕಾರಿ ಮನೋಭಾವ, ಪ್ರೀತಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸಾಧುತನ, ಭಾವುಕತೆಯಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳು ಈ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಹಸಿರಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಸಹಕರಿಸಿದರೆ, ಈ ಎರಡೂ ಬಣ್ಣಗಳು ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವ ನಾಮಗಳು ಈ ವೇಷಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದೆಡೆಯಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ರಾಜಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು : ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಿಂದ ವಿರೋಧಿ ಬಣದಲ್ಲಿಯೂ ಸರಿಯಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ತೋರಲಾಗದ ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿವೆ.

ಎದುರು ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ನಮೂನೆಯ ಇಂದ್ರಜಿತುವಿನಂತಹವು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವೇ ಮುಖ್ಯ ಬಣ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಕೆಂಪು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ತರುವಂತಹುದು. ಹಸಿರು ಇದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಬಣ್ಣ. ಈ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಹಸಿರು ಗೆರೆ ಕೂಡಾ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಂಪು ರಜೋಗುಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಪ್ರಕಾರ ವಿರೋಧಿಸುವ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಆತ್ಮರತಿಗೆ, ಸ್ವಾಭಿಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಜಿತು, ರಕ್ತಬೀಜನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನ, ದುರಹಂಕಾರ. ವಿರೋಧಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಮೆರೆಯುತ್ತವೆ.

ರಕ್ಕಸರಿಗಿರುವ ಚುಟ್ಟಿಯೇ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರದ ಭೀಕರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿಯ ಮುಳ್ಳಿನ ಆಕಾರವೇ ಅದರ ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವ 'ಅಡ್ಡನಾಮ' ಶೈವ ಸಂಪ್ರಾದಾಯದ ಪ್ರತೀಕ. ರಾವಣನಿಗೆ ಹಸುರು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಳದಿ (ಶುದ್ಧಹಳದಿ) ಮಿತ ಹಳದಿಯ ಬಣ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುವ ವಾದವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಭರತ ಹೇಳುವ 'ಅದ್ಭುತ' ರಸಕ್ಕೆ ಇದು ಪ್ರಚೋದಕವೆನ್ನಬಹುದು.

ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ಬಳಕೆಯಿತ್ತು. ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಭಾವುಕ ಸಾಧು ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ಹಸುರು

ಬಣ್ಣ ಶೃಂಗಾರ ತನಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿತ್ತು. ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರವೂ ಅದೇ ರೀತಿಯದು ಕೂಡಾ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭರತ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕರುಣ ರಸಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪ ಬಣ್ಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಿದಾಗ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲ. ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವೆಂದು ಭರತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಯಾನಕಕ್ಕೂ ಭರತ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವೆಂದು ಹೇಳುವುದರಿಂದ, ಕಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಆತ ಅಂತರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನೀಲಿ ಭೀಭಿತ್ಸಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವೆಂದು ಭರತನ ವಾದ. ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪುಗಳ ಮಧ್ಯಂತರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವ ಶೃಂಗಾರದ ಬಣ್ಣವಿದೆ. ಅದನ್ನೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ 'ನೀಲಿ'ಯೆಂದು ತರ್ಕಿಸಬಹುದು. ಭರತ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣವನ್ನೇ ಹೆಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವು ಪ್ರೀತಿಸುವ, ನಿರ್ಭಯದ, ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ, ಸಾಧು ಮನೋಭಾವದ, ಶಾಂತತೆಯ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು ಮನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ, ನೀಲಿಬಣ್ಣವೇ ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಈ ಬಣ್ಣ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿವೆ.

ರಕ್ಕಸ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಹಸಿರು; ಕಪ್ಪು (ನೀಲಿಒತ್ತು) ಬಣ್ಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣ ಭೀಭಿತ್ಸ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವೆಂದು ಭರತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಮಸ್ಸಿಗೂ ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣವೆಂದು ಈಶ್ವರ ಕೃಷ್ಣ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಪನಂಬಿಕೆ ಸಂಕೇತವೆಂದು ವಿಕ್ಸೆನರ್ ಮುಕ್ತಿ ದಿಯಾಬ್ಬರ್ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕಪ್ಪು ಮಿಶ್ರಿತವಾದುದರಿಂದ ಹೊಗೆ ಕಪ್ಪೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಹೊಗೆ ಕಪ್ಪು' ಭೀಭಿತ್ಸ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳಿಗೆ 'ಗೌರ' ಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಭರತ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಕಾಶ ಹಳದಿ ಅದ್ಭುತಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದರೂ, ಬರೀ ಹಳದಿಯೇ ಈ ವೇಷಗಳ ತಳಹದಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ (ಹಳದಿ ಕೆಂಪು) ಅವನಲ್ಲಿ ಈ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ವರಾಹನಂತಹ ವೇಷ ಕಪ್ಪು ತಳಹದಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಭೀಭಿತ್ಸರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಳಪಾಯ ಬಣ್ಣಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗೆರೆಗಳು ಮತ್ತು ಅರ್ಥ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಒಂದೊಂದು ಗೆರೆಗೂ ಅದರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಗೆರೆಗಳು ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಾಧಕಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಾದರೂ ಆಯಾಯಾ ವೇಷದ ಗತ್ತುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಈ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಇರಿಸುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೇಖೆಯಿಂದ ನಂತರ ಇನ್ನೊಂದು ರೇಖೆಯನ್ನು ಎಳೆಯುವಾಗ ಇಂತಹುದೇ

ರೇಖೆಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದರೆಂಬುದು ತಿಳಿದಾಗ ಜನಪದ ಕಲಾವಿದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅರಿವು ನಮಗುಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಕೆಂಪು ಗೆರೆಯನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕು. ಅದು ಶುಭಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಣ. ಅದರ ಸುತ್ತು ಹಳದಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಂತರ ಬಿಳಿಯ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ ನಡುವಿನ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶಯುಕ್ತವಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವ ಮುದ್ರೆ ಕೂಡಾ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಇಡುವ ಮುತ್ತರಿಗಳು ಮುಖದ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಅಗಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ರೆಪ್ಪೆಯ ಸಮೀಪವಿಡುವ ಬಿಳಿಯ ಮುದ್ರೆ, ವೈಷ್ಣವ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಳಗೆ ಬರೆಯುವ ಗಡ್ಡ ವೇಷಕ್ಕೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತದೆ.

ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡನಾಮವಿದ್ದರೆ ಹಣೆಯ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಇಡುವ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟು ಶುಭಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದು, ಅಡ್ಡ ಬಿಳಿಯ ನಾಮವು ಅದು ಶೈವಭಕ್ತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿಳಿಯ ಗೆರೆಯೊತ್ತಿಗೆ ಕೆಂಪು ಸಪೂರ ಗೆರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಗೆರೆಗಳೇನೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾವಣನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಸುಳಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಇಡುವ ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆ, ಚುಟ್ಟಿಯ ಭೀಕರತೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ರಾವಣನಿಗೆ ಇಡುವ ಸುಳಿ, ಬರೆಯುವ ಹಸಿರು ಈ ವೇಷದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಾಗಿದೆ. ಸುಳಿ 'ರಾವಣ'ನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಗಾಂಭಿರ್ಯವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವನದು ರಕ್ಕಸದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಗುಣವುಳ್ಳ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಸುಳಿಯಿರಬಹುದು.

ಇಂದ್ರಜಿತುವಿನಂತಹ ಎದುರು ವೇಷಗಳಿಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಗೆರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ವಕ್ರವಾದ ಹುಬ್ಬಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಎಳೆದ ಕೆಂಪು, ಛಾಯೆಗೆ ಗೆರೆ, ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಆಸೀನದ ಮತ್ತು ಬರೆದ ಕಪ್ಪು ಛಾಯೆಯಂತಹ ಗೆರೆಗಳು ಮುಖವನ್ನು ಭೀಕರಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅತಿಕಾಯನಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ವೈಷ್ಣವನಾಮದ ಗೆರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಿಳಿಯ ನಾಮವೇ ಎಳೆದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸುವ ಪಚ್ಚೆ ಹಸುರು ಬಣ್ಣದ ಮುದ್ರೆ ಪಾತ್ರದ ಗುಣವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ತವೀರನಿಗೆ ನಾಮದ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಹೂವಿನಂತಹ ಮುದ್ರೆ, ಸುದರ್ಶನದ ಅವತಾರವೆಂದು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ವರಾಹ

ಮುಖದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಅಡ್ಡಗೀಟು ಹಸುರು ಬಿಳಿ, ಕೆಂಪುಗಳು ಅದರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವ ರೇಖೆಗಳಾಗಿ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳು ಸಹಕರಿಸುವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವೇಷಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾಮವೇ ವೇಷಕ್ಕೆ ಗತ್ತನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಮಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಉಳಿದ ಬಣ್ಣಗಳು ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಹನುಮಂತನ ಸುಳಿ ಅವನು 'ವಲೀಮುಖ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ವೇಷಗಳು

ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಪರಂಪರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದ್ದೆ ಇದೆ. ಇದು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವುದು ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲದವರೆಗೂ ಹೋದೀತು. ಸದ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದ ವೇಷಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಉಗಮದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಯಾವುದೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಐವತ್ತು ಅರವತ್ತು ವರುಷಗಳಷ್ಟು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುಂತಹುದು.

ರಾವಣನಂತಹ ಚುಟ್ಟಿಯಿಡುವ ವೇಷಗಳು ಇಂದು ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ತೊಟ್ಟು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಅಂದಿನ ರಾವಣನಂತಹ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಸರಳವಾಗಿದೆ. ಹಣೆಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದು, ಮುಖದ ಉಳಿದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ನೀಲಿ ಅಥವಾ ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಕೆಂಪನ್ನು ಬಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣರೆಪ್ಪೆಯ ಮೇಲೆ 'ಕೆಂಪು' ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಗೆ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟು ಇಟ್ಟು, ಅದರ ಇಕ್ಕೆಲಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಅಡ್ಡ ಗೀಟು ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಕೆಲಸ ಸರಳವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಕೆಲಸ ಸುಲಭವಾದಂತೆಯೇ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ವೇಷಗಳ 'ಭವ್ಯತೆ' ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಿಂದ 'ಪೋಲಿ' ರಕ್ಕಸರಿಗೂ, ಇತರ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರವು ಕಾಣಿಸದೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡಲಾಗುವುದು. ಹಿಂದಿನ ರಕ್ಕಸ ವೇಷಗಳು ಬರೀ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಈ ವೇಷಗಳು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸುಳಿ ಬರೆಯುವ ಹನುಮಂತ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಹನುಮಂತನ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿದೆ. ಮುಖಕ್ಕಿಡೀ ನೀಲಿ ಅಥವಾ ಹಸಿರು ಬರೆದು, ತುಟಿಯ ಮತ್ತು ವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ, ತುಟಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಸರಳವಾದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಈ ವೇಷಕ್ಕೂ ಸಾಮರಸ್ಯ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮನ ವೇಷ ಕಿರೀಟ, ಮೀಸೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ಧರಿಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇಂದು ಬರೀ ಮೈಗೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ಕಚ್ಚೆ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಚಿತ್ರಣವೇ ಹೊರತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಹಜ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲ್ಲ.

ರಕ್ಕಸ ಪುಂಡು ವೇಷಗಳು ಹಿಂದೆ ಕಿರೀಟ ಧರಿಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇಂದು ಬರೀ ಕೂದಲು ಧರಿಸಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕನುವಾಗಿಯೇ ಹಣೆಯಲ್ಲಿಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವಿದ್ದು ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟು ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಉಳಿದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹಳದಿ ಕೆಂಪು ಮಿಶ್ರಿತ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಈಗ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದ ವೇಷಗಳು.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಉಪಯೋಗ

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು. ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ದೊರಕಿಕೊಂಡವು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾದಂತೆಯೇ ಹಳೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮೂಲೆಗೆ ಸರಿದವು. ಹಾಗೆಯೇ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು ಸಹಾ : ಹೊಸತರ ಬಣ್ಣನೆಗಳು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಜನರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೊಳಗಾಯಿತು. ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಚುಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲು ಕೃತಕ ಚುಟ್ಟಿಯಿಡುವ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಕೃತಕ ಮುಂಡಾಸುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನವು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಬಣ್ಣಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತಳಹದಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಳದಿ ಕೆಂಪು ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನೇ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಹಣೆಗೆ ಕೆಂಪಿನ ಅರ್ಧಚಂದ್ರ, ಮತ್ತು ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದ ಗೆರೆ ಅದರ ಸುತ್ತು ಕೆಂಪು ಗೆರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ವೈಷ್ಣವರಾದರೆ ಮುದ್ರೆಯಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಣೆಗೆ ಅಡ್ಡ ನಾಮವಿರುತ್ತದೆ.

ದುಷ್ಟ ವೇಷಗಳಿಗೆ ನಾಟಕೀಯ ರಾವಣನ ಮಾದರಿಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯೇ

ಇರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗದ ವೇಷಗಾರಿಕೆಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗೆರೆ–ಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವಾಗ ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗಿಲ್ಲ.

ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಬೇಕಾದ್ದು

ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿರುವ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿ ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ವಾದಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಳೆಯದನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಬದಲಿಸಿ ಹೊಸಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿ ಇಡಲು ಕೆಲವು ಗಂಟೆಗಳಷ್ಟು ಸಮಯ ವ್ಯಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಕೃತಕ ಬಿಳಿಯ ಚುಟ್ಟಿಯಂತಹುದನ್ನು ಇಟ್ಟರೆ ತಪ್ಪೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಕಾಲವ್ಯಯ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಚುಟ್ಟಿ ಬೀರುವಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅದು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಹನುಮಂತನ ಹಳೆಯ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹನುಮಂತನ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮಂಗಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ದೇವೇಂದ್ರನ ನಾಮದ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆಯ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಗಡ್ಡದ ಮೇಲೆ ಮೂಗಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಬಹುದು. ತಳಹದಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೇವಲ ತಳಹದಿ ಹಳದಿಯಿರುವುದು ಬದಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಂಪು ಸೇರಿಸಿ ಕೇಸರಿ, ಬಣ್ಣದತ್ತ ತಿರುಗಿಸಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಪಾತ್ರದ ಗೌರವ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಕೇಸರಿ ತ್ಯಾಗಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತ.

ಕೆಲವು ನಸು ಬೆಳಗಿನೆದುರು ಪ್ರಕಾಶಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಕೂಡಾ. ಕಪ್ಪುಗಡ್ಡಗಳ ನಡುವೆ ಈ ನಸುಕೆಂಪು ವೇಷದ ಮುಖವನ್ನು ಉಬ್ಬಿನಿಂದಿರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ ಬೆಳ್ಳಗಿದ್ದು ಕೆಂಪು ತಳಹದಿಯಿದ್ದಾಗ ಮುಖಕ್ಕೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ವೇಷಧಾರಿಯ ದೇಹವರ್ಣ ಕಪ್ಪಾಗಿದ್ದರೆ, ಹಳದಿಯ ವರ್ಣ ಜಾಸ್ತಿಯಿದ್ದು ಕೆಂಪು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಕ್ತ ಬೀಜದಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚುವ ವರ್ಣ ರಕ್ತ ಕೆಂಪಾಗಿರಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಪಾತ್ರ ಬಿಂಬಿಸುವ ರೌದ್ರತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೆಸರಿನ ಔಚಿತ್ಯವೂ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾವಣೆ ತರಬೇಕಾದುದು ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ, ಇಂದಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ತರಹ ಇವೆ. ಕೇವಲ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ನಾವು ಪಾತ್ರದ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಮುಖ್ಯ ಲೋಪವೆನ್ನಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ

ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಭಾಗಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

1. ಶೃಂಗಾರ ಪಾತ್ರಗಳು

ಮೋಹಿನಿ, ಮಾಯಾ ಶೂರ್ಪನಖಿ, ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರ ಸೂಚಕವಾದ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ಬಳಸಿದರೆ ಸೂಕ್ತವೆನ್ನಿಸಬಹುದು.

2. ಗರತಿಯ ವೇಷಗಳು

ಗರತಿಯ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ರೀತಿಯನ್ನೇ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

3. ದೇವಿ, ದ್ರೌಪದಿ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣರೆಪ್ಪೆಯನ್ನು ಸುತ್ತುಕೊಂಡ ಕೆಂಪು ಲೇಪಿಸಿದರೆ ವೇಷದ ಗಾಂಭೀರಕ್ಕೆ ಸಹಜವೆನ್ನಿಸಬಹುದು. ಹಣೆಗೆ ದೇವಿಗೆ ಅಡ್ಡನಾಮವಿದ್ದರೆ ದ್ರೌಪದಿಗೆ ವೈಷ್ಣವ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ನಾಮದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರೆ ಚೆನ್ನು. ಅತಿಕಾಯ, ಋತು ಪರ್ಣನಂತಹ ವೇಷಗಳ ಮುಖದಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವ ನಾಮವೇ ಎದ್ದು ಕಂಡು, ಉಳಿದ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ವಲ್ಪ ಜಗ್ಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹಸುರು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಪೇಲವಾಗಿ ಬಳಸಿದರೆ ಮತ್ತು ನಾಮದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ದಪ್ಪವಾಗಿರಿಸಿದರೆ: ವೇಷಕ್ಕೆ ಗುಣಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ.

ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ

ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾಯೀ ಗುಣಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಬಹುದು. ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗವೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಮುಂಡಾಸು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸದೇ ಹೊಸ ಆಯಾಮದತ್ತ ಹೊರಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು.

ಪಾತ್ರದ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿದ್ದರೆ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವೆನ್ನಿಸೀತು. ಉದಾ: ಶಿವಾಜಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಾಮನ ಪಾತ್ರದಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದರೆ ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಬರಬೇಕಿದ್ದರೂ ಹಳೆಯ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಅರದ್ದಲೊನನಪಾಡುಪೆಯೊಪರವ ಪಾಡುವೆಯೊ (ಪಾಡ್ಡನಗಳು, ವಿವೇಕ ರೈ– ಜಾನಪದ ಸಮಾವೇಶ, ಪು. 38, ಸಂ : ಜೀ.ಶಂ. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ, 1977).
2. ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದವರು ಕುಂಡ ಅಜಿಲ.
3. ಕಥಕ್ಕಳಿ – ಹಿ.ಶಿ. ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ ಅವರ ಲೇಖನದಿಂದ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ವಿವರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. (ನೋಡಿ: ಕಬ್ಬಿನ ಹಾಲು)
4. 2 : Studies in the Natya Sastra - G.H. Tarelakar.
5. ಹಿ.ಶಿ. ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ – ಪೂರ್ವೋಕ್ತ
6. ಕಥಕ್ಕಳಿ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಾಕ್ ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲದವು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.
7. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಸಂ. 90, 91, 92.
8. ಅದೇ,
9. ಇದೇ ಪ್ರಬಂಧದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.
10. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ
11. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದವರು ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ.
12. ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು 'ಅಮರಶಿಲ್ಪಿ ವೀರಕಲ್ಕುಡ' ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.
13. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ? ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

ಗ್ರಂಥಸೂಚಿ

1. ಅಭಿನಯ ಕಲೆ, ಯು.ಎನ್ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಮತ್ತು ಯು.ಯನ್. ಚಂದ್ರಭಾಗಾ ದೇವಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, 1979, ರೂ. 1–50.
2. ಅವಿಲು, ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಕನ್ನಡ ಸಂಘ ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು ಪುತ್ತೂರು, 1978, ರೂ. 5–00
3. ಕಬ್ಬಿನ ಹಾಲು, (ಕೆ.ವಿ. ಶಂಕರಗೌಡ, ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ) : ಸಂ: ದೇ.ಜ.ಗೌ., ಕುವೆಂಪು ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಮೈಸೂರು–12, 1975.
4. ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ, ಎಚ್.ಬಿ. ಲೋಕೂರ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,

ಧಾರವಾಡ, ಏಪ್ರಿಲ್ 1976 (ಮೂರನೆಯ ಮುದ್ರಣ)
5. ಕವಿಸಾಳ್ವನ 'ರಸರತ್ನಾಕರ', ಸಂ: ಎ. ವೆಂಕಟರಾವ್ ಮತ್ತು ಎಚ್. ಶೇಷ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಮದರಾಸು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, 1932.
6. ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು, ಗೊ.ರೂ. ಚನ್ನಬಸಪ್ಪ, ಕ.ಸಾ. ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, 1977.
7. ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಹಿ.ಶಿ. ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ, ಯನ್.ಆರ್. ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್.
8. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ, ಸಂ: ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ, ಮೈಸೂರು, 1975.
9. ಕೇರಳದ ಜಾನಪದ, ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ, ಮಲೆನಾಡು ಪ್ರಕಾಶನ. –
10. ಕೌಸ್ತುಭ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು ವಜ್ರ ಮಹೋತ್ಸವ ಸಂಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ, 1975.

73। ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ

11. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು ಕಲೆಗಳು, ಡಾ. ಕೆ.ಯನ್, ಕಾರಂತ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, 1975.
12. ಜಾನಪದ ಸಮಾವೇಶ, ಡಾ. ಜೀ.ಶಂ. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, 1977.
13. ಜಾನಪದ ಸಮಾರೋಪ, ಡಿ.ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ, ಮಲೆನಾಡು ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು–560020.
14. ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಭಾಗ–1 ಮತ್ತು 3, ಸಂ: ಎಂ.ಯನ್. ಸುಂಕಾಪುರ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, 1976 –2, 028.
15. ಬಯಲಾಟಗಳು, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಬೆಂಗಳೂರು, 1972.
16. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು, ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಮಂಗಳೂರು.
17. ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬ, ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ಮುಳಿಯ ಬಾಳಿಗ ಎಂಡ್ ಸನ್ಸ್, ರಥಬೀದಿ, ಮಂಗಳೂರು, 1954.
18. ಭರತಮುನಿ ವಿರಚಿತ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ಅನು: ಶ್ರೀ ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ.

ಸುವಾಣಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ 1977.

19. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೋಟ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ 1974.
20. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಭಾ, ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ವಿದ್ವಾನ್, ಸುವರ್ಣ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಬೆಳ್ತಂಗಡಿ, 1974.
21. ರಸಋಷಿ, ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ (ದ.ಕ.) 1974.
22. ಸಾಂಖ್ಯತತ್ವ ಕೌಮುದಿ (ಹಿಂದಿ), ಈಶ್ವರ ಕೃಷ್ಣ
23. ರತ್ನ ಮಂಜೂಷ, ಅ.ಭಾ. 51ನೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ. ಮಾರ್ಚ್ 5,00,00, 0525.
24. ಸಂದರ್ಶನ, ಡಾ. ತೋನ್ಸೆ ಮಾಧವ ಅನಂತ ಪೈ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ. ಸಂ: ಕೃಷ್ಣ ಕಾಲೇಜಿ ಟ್ರಸ್ಟಿ, ಮುಲ್ಕಿ (ದ.ಕ.), ರೂ. 80–00.
25. Cirlot. J.E: A Dictonary of Symbols, Routledge of Kegan Paul.
26. Michal Howes: II Ed: 1971-Reprint - 1973, 1976, 1978 Amulets, Robert Hale & Company London, 1975 Price: 3.25
27. Venkata Ramayya N.: An Essay on the Origin of the South Indian Temple, Methodist Publishing House - Madras. 1930 Price: 1-8-0
28. Goswamy D.N.: An Early Document of Indian Art, Manonar Book Service 2 Ansari Road, darya Ganj, 1976.
29. Pandey K.C.: Comparative Aesthetics Vol-I Indian Aesthetics, Chowkhamba Sanskrit Servise office. Varanasi-1.
30. Christopher Byrsk M Concept of Indian Theatre, Munshiram Manoharlal Publishers P.V.T. Ltd., July 1974, 42/-
31. Bernard F. Dukore: Dramatic Theory of Criticim Holt Rine port and wingaton INC Newyork, Chicago,

Sanfransico, 1974.

32. Ed: Harsell: History of Aesthetics-I (Ancient Aesthetice) P.W.N polish Scientific publisher warcawa, 1970, 54/-

33. Journals of the Madras University: Jan. 1977. Vol-XLI x No.1 July, 1965 - Jan - 1966.

34. Pandey R.C., Bhatt S.R.: Knowledge, Culture and Value World Philophy Conference India Mothila Bana rasids nolhi-Varanasi, Patna. Rs. 125/- 1976.

35. Vina In Gera: Mind and Art of Bhava, Merchand Lachmandas, Delhi 1973, Rs. 35/-

36. Srinivasa N.C. Problems of Aesthetics, D.V.K. Murthy Publishers Mysore-4 1972, 4.50/-

37. Pick Ford R.W. Psychology and Visual Aesthetics, Hutchinson Educational, 1972.14. Vonha ler Gilmer B.: Psychology, Carnegee Messon University Newyork Evanston, London, 1970, 50/-

38. Sangeet Natak: (Journals-53-54 Sangeeth Natak Acadamy Rabindra Bhavan, Feroz Shaw Road, New Delhi - 1.)

39. Tarlekar G.H.: Studies in the Natyasastra, Motilal Banarasidar's Bangalow Jawahar Nagar, Delhi. 1975

40. Georga Buheller (Tr.): The Laws of Manu, Asian Educational Services, 1977.

41. Various Writers: Traditional Cultures in South East Asia, Orient Long Mans Bombay, Calutta, Madras - New Delhi 7-50, 958.

42. Kapila Vatsayayan: Traditions of Indian Folk Dance, Indian Book Company, New Delhi, 1976, 60/-

43. Hari Ram Mishra: Throry of Rasa in Sanskrit Drama, Vindyachal prakashana Bhopal, Sagar, Chatarput (M.P),

1964.

44. Keith A.B.: The Sanskrit Drama in its origin development: Theory and Practice, Oxford University Press, London, 1924.

45. The Metomorphosis in Kathakkali, The Indian Magazine July-1981, Rs. 5/-

46. Gurynara Sastri S.S.: The Sankhyakarika of Iswara Krishna, University of Madras, 1930, 7.50/-

47. Kente M.N.: Vississitudes of Aryan Civilization in India, Heritage Publishers, Delhi, 1974. 1974.//

7. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ

ಮೊದಮೊದಲು ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗೆಗಿನ ವಿವೇಚನೆ ಎಂದೇ ನಿರ್ಣಿತವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕಾರರನ್ನು 'ಆಲಂಕಾರಿಕರು' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ, ವಿವೇಚಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು 'ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಹೃದಯದಿಂದ ದೀಪ್ತವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಸುಂದರ ಉಕ್ತಿ ಅದು ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಘಟನೆಗಳ ನೇರವಾದ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಆಡುಮಾತಿನಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಬಾಗು, ಬಳುಕನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ 'ಲಕ್ಷಣ' ಅಥವಾ 'ಅಲಂಕಾರ'ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಸಹಜವಾದಂತಹ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಕವಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೂ ಸಹಜತೆಗೂ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಒತ್ತು. ಅಲಂಕಾರವೂ ಸಹಜವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಶಬ್ದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಭರತ ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತನೆ. ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಮೂವತ್ತಾರು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈತ ಕಾವ್ಯದ ಸಹಜ ಸೌಂದರ್ಯ 'ಲಕ್ಷಣ' ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಅಲಂಕರಿಸುವುದು 'ಅಲಂಕಾರ' ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

"ಬಾರನೇಕೆ ಮಾರ ಮಥನ ಮೂರು ದಿನಗಳಾಯ್ತು ಬರದೆ ಬಾರಿ ಬಳಲಿದೆ ಸಾರಸಾಕ್ಷಿಯೆ" ಇಲ್ಲಿ ಸಾರಸಾಕ್ಷಿಯೆ ಎನ್ನುವುದು ರೂಪಕ ಅಲಂಕಾರ.

ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಹೊರಟವನು ಭಾಮಹ. ಈತನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ' ಕೃತಿಯ

ಹೆಸರೇ ಈತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮಹತ್ವ ಅದರ ರಚನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ನಂತರ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ರಸ, ಧ್ವನಿ, ರೀತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ' ಮತ್ತು 'ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ' ಎಂಬ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈತ 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ' ಅಂದರೆ ಬಾಗಿದೆ. ಕೊಂಕುವೆತ್ತ ಉಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಅತಿಶಯ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ತರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಅಂತಹ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರುತಿ ಸುಭಗಮಪ್ಪ ಎಂದೂ ಅವನು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ ಅಭೇದೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿರುವ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಬಾಹು ಲತೆ, ಪಾದಾಂಬುಜ, ನಯನಾಳಿ. ಇದು ಕೂಡಾ ಅತಿನಿಪುಣರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಹುದೇ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು.

'ಮುಗಿಲೊಳು ಅಡಗಿಹ ಫಣಿಯಂದದಿ' (ಕರ್ಣ ಪರ್ವ)

"ಅಲಂಕಾರತತ್ವ" ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆಯವರು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಎಂಎ. ಹೆಗ್ಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರ ತತ್ವ ಪುಟ 83– 97)

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂಬ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅತಿಶಯವಾದ ಉಕ್ತಿಯೇ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ. ಕುಂತಕನು ಹೇಳುವಂತೆ ಅದು ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಜೀವಿತ (ಸರ್ವಾಲಂಕಾರ ಜೀವಿತಮ್). ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಛಾಯೆಯಾದರೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಅಪವಾದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಷ್ಟೇ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಕುಂತಕನು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಲಂಕಾರವಲ್ಲ, ಅಲಂಕಾರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮತವನ್ನೊಪ್ಪಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಅನುಪ್ರಾಣಿತವಾಗಿವೆ. ಅದು ಕವಿಯ ಮಂತ್ರ ದಂಡ. ಅದರ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕೃಷ್ಟ ವಸ್ತುಗಳೂ ಸುಂದರವಾದ ಆಕಾರವನ್ನು

ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅವನ ಮಾತು ಚಮತ್ಕಾರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವಾಗ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ತೆಕ್ಕೆಗೊಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರಿಷ್ಟೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುವಾಗ ಸಂಕುಚಿತವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆವರಿಸಿದೆ. "ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿಯರ ಕೇಳಿ ಶಶಿ ಪರಂಪರೆಯೊಳು ರಾಜ್ಯವನಾಳಿ" ಸರಸಿಜಾಂಬಿಕಿ ಎನ್ನುವುದು ಅಲಂಕಾರ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥದಾರಿಯು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು. 'ಒ ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿಯರೆ ಕೇಳಿ' ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲುಬಹುದು.

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದುದು ಸಾಧ್ಯವ ಸಾನಿಕಾಲಕ್ಷಣೆ. ಸಾರೋಪಾಲಕ್ಷಣೆಯು ರೂಪಕಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದರೆ, ಸಾಧ್ಯವಸಾನಿಕಾಲಕ್ಷಣೆಯು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಸಾರೋಪಾದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಿಷಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವಿದ್ದರೂ ಅಭೇದಾರೋಪವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಧ್ಯವಸಾನಾದಲ್ಲಿರುವುದು ಅಧ್ಯವಸಾಯ ಅಥವಾ ನಿಶ್ಚಯ. ಅತ್ಯಂತ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಷಯವು ನುಂಗಿ ಹಾಕಿದರೆ ಅದು ಗೌಣೀಸಾಧ್ಯವಸಾನಾ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾದೃಶ್ಯೇತರ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿಷಯ ನಿಗರಣವಿದೆ. ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿ 'ಆಹಾ ಚಂದ್ರ' ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುವುದು, ತುಪ್ಪವನ್ನು ಕಂಡು 'ಇದೋ ಆಯುಸ್ಸು' ಎನ್ನುವುದು – ಇವೆಲ್ಲ ವಿಷಯ ನಿಗರಣಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ವಿಷಯ ನಿಗರಣವು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಷಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನುಂಗಿಹಾಕುವುದು ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸುವುದು.

ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಿರಲಿ ಅಥವಾ ಹೇಳದಿರಲಿ ಅದನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸುವುದನ್ನೇ ನಿಗರಣ ಅಥವಾ ನಿಗೀರ್ಣತ್ವವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಉಪಮೇಯವನ್ನು ಹೇಳಲಿ, ಹೇಳದಿರಲಿ, ಅದನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸಿದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಮಹ, ದಂಡಿ, ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರಾದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಲೋಕಾತಿಕ್ರಾಂತ ಗೋಚರವಾದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನೇ ಅವರು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದಂಡಿಯೂ ಕೂಡ ಲೋಕನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಇದರ ಸೀಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಉದ್ಭಟನಿಂದಾಯಿತು. ಅವನು ಭೇದದಲ್ಲಿ ಅಭೇದ, ಅಭೇದದಲ್ಲಿ ಭೇದ, ಸಂಭಾವ್ಯಮಾನಾರ್ಥ ನಿಬಂಧನೆ, ಕಾರ್ಯ–ಕಾರಣಗಳ

ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯ – ವಿಪರ್ಯಯಗಳೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಿದ. ಮಮ್ಮಟನು ಮತ್ತಿಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ. ವಿಷಯ ನಿಗರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಶದಗೊಳಿಸಿದವನು ಅವನು. ಅವನು ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ, ಮುಂದಿನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕೇವಲ ಅಧ್ಯವಸಾಯವನ್ನು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಧ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ ಸಾಮ್ಯವು ಆಧಾರವಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಉಪಮಾನೋಪಮೇಯ ಭಾವವು ಅನಿವಾರ್ಯವೇನಲ್ಲ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ವಿಷಯ ನಿಗರಣವು ಐದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವುದೆಂದು ರುಯ್ಯಕ, ವಿಶ್ವನಾಥ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವು (1) ಭೇದವಿದ್ದರೂ ಅಭೇದವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, (2) ಅಭೇದದಲ್ಲಿ ಭೇದವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, (3) ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಅಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, (4) ಅಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು (5) ಕಾರ್ಯ–ಕಾರಣಗಳ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸುವುದು. ಅವುಗಳನ್ನೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪಕಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಭೇದಕಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಅಸಂಬಂಧಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಸಂಬಂಧಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಅತ್ಯಂತಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಕ್ರಮಾತಿಶಯೋಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಉಪಮಾ ಮೂಲವಲ್ಲದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಕರೆದರೂ ಔಪಚಾರಿಕ. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ, ವಿನೋಕ್ತಿ, ಸಂದೇಹಾಲಂಕಾರ, ಆಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರ ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಹೆಸರಿಡುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯೂ ಇಲ್ಲ; ಬೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ವಿದ್ವತ್ತು ಕಣೆಗೆದರಿದ ಎಯ್ಯಮಿಗದಂತೆ ಭಯಂಕರವಾಗುತ್ತದೆ.[11]

ಉಪಮಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ, ನಿಜವಾದ ಅಲಂಕಾರವೆಂದರೆ ಉಪಮಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಾನು ಹೇಳಿದ ವಿಷಯವನ್ನು; ಹೇಳಲಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಆಕ್ಷೇಪದ ದಾರಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಿಷೇಧವು ತೋರಿಕೆಯದೇ ಹೊರತು ನಿಜವಾದುದಲ್ಲ. ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥದ ಪ್ರತೀತಿಯ ಸಲುವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಅಥವಾ ಹೇಳಲಿರುವ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಅರ್ಥದ ತೋರಿಕೆಯ ನಿಷೇಧವಿದ್ದರೆ ಆಕ್ಷೇಪ. 'ಇಷ್ಟು ಮಾಡಿಯೂ ನೀನು ಇದ್ದರೆಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟರೆಷ್ಟು?' ಲೌಕಿಕದ ಮಾತಿದು, ಇದರಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪವಿದೆ. ಸಾಧಾರಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕರ್ಣ ಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಶಲ್ಯನಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಮಾತಾಡುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಏನು ಸಾರಥಿ ಸರಳು ಪಾಂಡವ ಸೇನೆಯದು

ಗೆಲಬಹುದೆ?

ಪಾಂಡವರ ಮಾನಿನಿಗೆ ವೈಧವ್ಯ ದೀಕ್ಷಾ ವಿಧಿಯತರಬಹುದೆ?

ಸಾನುರಾಗವೆ ನಿನಗೆ; (ಕರ್ಣ – ಶಲ್ಯನಲ್ಲಿ – ಕರ್ಣಪರ್ವ)

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರ. ಭಾಮಹನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಲ್ಲಾ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಈ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಆರೋಪಿತ ಗುಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜ ಗುಣವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ರವಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳ ತೊಂಡೆ ಹಣ್ಣಿನಂತಹ ತುಟಿಯನ್ನು ಹೀರಲು ಹಕ್ಕಿಗಳು ಬಂದವು. ಇಲ್ಲಿ ತುಟಿಯನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾಲಂಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಇದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಲೋಕನೀತಿಯನ್ನು ಸಮಾನ ಸತ್ಯದಂತೆ ಮಂಡಿಸಿದರೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಅದುವೇ ಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಕುವೆಂಪುವಾದ.

ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ: "ಇಲಿ ಹೋದಲ್ಲಿ ಹುಲಿ ಹೋಯ್ತು ಅಂದರು" ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೆಂದರೆ ಉತ್ಕಟರೂಪದಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾದುದು ಎಂದರ್ಥ. ಅತೀವವಾದ ರಮಣೀಯತೆಯು ಇದರ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದ 'ಉತ್+ಪ್ರ+ಈಕ್ಷಾ'ದಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದೆ. ಅಂದರೆ ಉಪಮಾನವನ್ನು ಉತ್ಕಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಎಂದರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. "ಹಾವಿನ ಹೆಡೆಮಣಿಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದನು" ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಅಲಂಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ಸಂಶಯ ಮತ್ತು ನಿಶ್ಚಯಗಳ ನಡುವೆ ಊಹೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಊಹೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾವನೆಯು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಉದ್ಭಟ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಣಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಶಲ್ಯನಲ್ಲಿ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವುದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ.

ಸಂಭಾವನೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಜ್ಞಾನ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು: ಸಂಭಾವ್ಯತೆ. ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ಆಗಬಹುದು; ಆಗದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಉಪಮೇಯವನ್ನು ಉಪಮಾನವೆಂದು ಊಹಿಸುವುದೇ ಈ ಸಂಭಾವನೆ. ಯಥಾರ್ಥ ಜ್ಞಾನವು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಇಂದ್ರನಂತಿಹ ನೃಪಸಾಂದ್ರ ಗುಣಾಕರ

ಚಂದ್ರಸೇನನೆ ಕೇಳಯ್ಯ. (ಶನೀಶ್ವರ ಮಹಾತ್ಮೆ)

ಇಂದ್ರನಂತಿಹ ನೃಪಸಾಂದ್ರ ಗುಣಾಕರ–ಇದು ಉಪಮಾಲಂಕಾರ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ರೂಪಕದ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದೆ.: ಉದಾ: ಅಗ್ನಿ ಹಂಸ, ಅವನ ಕಿರೀಟದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಚಂದ್ರನೆ ಬಂದು ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ; ಹೇತೂತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ; ಫಲೋತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳಿವೆ.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಕುರಿತು ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆಯವರು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ

ಲಕ್ಷಣ: ಒಂದು ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಪದಾರ್ಥವನ್ನಾಗಿ ಸಂಭಾವನೆ ಮಾಡುವುದೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ. ಅದು ವಸ್ತು, ಹೇತು ಹಾಗೂ ಫಲರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ (ಸಂಭಾವನಾಸ್ಯಾದುತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ವಸ್ತುಹೇತುಫಲಾತ್ಮನಾ – ಕುವಲಯಾನಂದ).

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಬಲಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಥವಾ ಉತ್ಕಟ ರೂಪದಿಂದ ಉಪಮಾನವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ (ಉತ್ಕಟಾ ಪ್ರಕೃಷ್ಟಸ್ಯ ಉಪಮಾನಸ್ಯ ಈಕ್ಷಾಜ್ಞಾನಮುತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾ – ಉದ್ಯೋತ) ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವಿಹಾರದಿಂದ ಅತೀವ ರಮಣೀಯವಾದ ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಭಾಮಹನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವನೆಯೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದವನು ಉದ್ಭಟ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಸಂಭಾವನಾ ಎಂಬ ಪದವು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸಿತು.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಸಾದೃಶ್ಯಮೂಲವಾದ ಅಲಂಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದು ಅಭೇದಕ್ಕೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ರೂಪಕ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗಳ ಜೊತೆಗೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ರುಯ್ಯಕನು ಅಧ್ಯವಸಾಯವೆಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಉಪಮೇಯದ ನಿಗರಣವು ಅಧ್ಯವಸಾಯ. ಸಾಧ್ಯವಾಸನಾಲಕ್ಷಣೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ಉದಾ: ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿ 'ಆಹಾ ಚಂದ್ರ!' ಎಂದಾಗ ಉಪಮೇಯವು ಮರೆಯಾಗಿ ಉಪಮಾನ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಧ್ಯವಸಾಯವು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ರುಯ್ಯಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯ – ಎಂದು. ಸಿದ್ಧ ಅಧ್ಯವಸಾಯವು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೆ ಮೂಲವಾದರೆ ಸಾಧ್ಯ – ಅಧ್ಯವಸಾಯವು – ಅಂದರೆ ಅಧ್ಯವಸಾಯದ ಸಾಧನೆಯ ಹಂತವು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೆ ಮೂಲವೆಂದೂ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಅಧ್ಯವಸಾಯೇ ವ್ಯಾಪಾರಪ್ರಾಧಾನ್ಯೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾ – ರುಯ್ಯಕ). ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಅಂಶವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಭಾಮಹನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಇತರ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮೂಲವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಂತೆ ಸಾದೃಶ್ಯ ಪ್ರತೀತಿಯು ಇದೆಯಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉಪಮಾನೋಪಮೇಯಗಳ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕವಿಯ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾದೃಶ್ಯವು ಕಂಡೂ ಕಾಣದಂತೆಯೂ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಿದಾಗ ಕಿಂಚಿತ್ ಸಾಮ್ಯವು

ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಈ ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದು ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲದ ಗುಣಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಚೇತನವನ್ನು ಚೇತನವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂಜಾನೆಯ ಮಂಜು ನಿಸರ್ಗದ ಕಣ್ಣೀರೂ ಆಗಬಹುದು. ಆನಂದ ಬಾಷ್ಪವೂ ಆಗಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಸಂಭಾವನೆಯೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಜೀವಾಳ.

'ಕೇಳು ಮುರರಿಪುರಮಲಲೋಚನ

ತಾಳಲಾರೆನು ಸರಳಿನುರಿಯನು' (ವಾಲಿ ವಧೆಯಲ್ಲಿ ವಾಲಿ)

ಇದು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಭಾಮಹನಿಂದ ಜಗನ್ನಾಥನವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಬಿಡದೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ' ಎಂದರೆ 'ಕಾವ್ಯಮಯ' ಕಲ್ಪನೆ ಎಂದು ಶಾಬ್ದಿಕಾರ್ಥ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಅದರ ನಿಮಿತ್ತದಿಂದ ಎರಡನೆಯ ವಸ್ತುವೆಂದು ಸಂಭಾವಿಸುವುದೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ. 'ಸಂಭಾವನೆ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷಪ್ರಕಾರದ ಸಂಶಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜರೂಪ ಮಾಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಹೋಲಿಕೆಯ ಬಲದಿಂದ ಬೇರೊಂದು ವಸ್ತುವೆ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಸಂಶಯವು ಇರುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಾಚ್ಯ, ಪ್ರತೀಯಮಾನ ಎಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ, 1. ವಾಚ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತೆ, ಎನೆ, ಎನಲ್, ಎಂಬಿನೆಗಂ, ಮಾಳ್ಕೆ, ವೋಲ್ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. 2. ಪ್ರತೀಯ ಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಶಬ್ದಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆ, ವೊಲ್, ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ 'ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ'ಯು ಉಪಮೆಯಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ಅಂತಹ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಮಾನವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಉಪಮೆಯೆಂದೂ ಅಲೌಕಿಕವೂ ಕವಿಕಲ್ಪಿತವೂ ಆದರೆ ಆಗ ಅದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೆಂದೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿಶ್ಚಯಿಸಬಹುದು. ಆದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಧ್ಯವಸಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸಾದೃಶ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ತ್ವದ್ದೆಂದು ಕಂಡುಬಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಅಭೂತೋಪಮೆ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಕಲ್ಪಿತೋಪಮೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಉಪಮಾಚಕ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಬೇಕಾಗುವುದು.

ರುಯ್ಯಕ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಒಳಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮುಮ್ಮಟನು ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಒಟ್ಟು 176 ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು ಅವುಗಳಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಪ್ಪಯ್ಯ

ದೀಕ್ಷಿತರಂತೆ ಅವನು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇವನಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಭೇದ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಚರ್ಚೆ ಅಗಾಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ.[12]

ಅಲಂಕಾರ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ರಸಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗುವುದು ಉಪಮೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ. ಹೋಲಿಕೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ವಪೂರ್ಣವೂ ತೀವ್ರವೂ ಆಗುವಂತೆ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಹ.

ಅಲಂಕಾರತತ್ವದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆಯವರು ಉಪಮೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಲಕ್ಷಣ : ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸುಂದರವಾದ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಉಪಮೆ (ಉಪಮಾಯತ್ರ ಸಾದೃಶ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀರುಲ್ಲಸತಿ ದ್ವಯೋಃ – ಕುವಲಯಾನಂದ)

ಉಪಮೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಅಲಂಕಾರ. ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದುದೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಆಲೋಚನೆಯ ಸಹಜವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಇದು ಮನುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ನಿಸರ್ಗ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದದ್ದು. ಸುತ್ತಣ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ನೋಡುತ್ತಾ ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ಸಾದೃಶ್ಯ, ವಿರೋಧ ಹಾಗೂ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು, ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಈ ಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಯಥಾಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದು ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ತೀರ ಪರಿಚಿತವಾದ ಸಂಗತಿ. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವಣ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಯಿಂದ, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಹೇಳುವ ಉಕ್ತಿಕ್ರಮವನ್ನು ಉಪಮೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಉಪಮೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದೂ ಹೌದು. ಅಂತೆಯೇ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರೂ ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಂತೂ ಗಹನವಾದ ತತ್ವಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವುಗಳ ಬಳಕೆ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವ ಉಪಮೆಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವ ಉಪಮೆಗೂ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಉಪಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಉದ್ದೇಶ, ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹಾಗೂ ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ.

ಉಪ + ಮಾ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಉಪ – ಸಾಮೀಪ್ಯಾತ್, ಮಾ – ಮಾನಂ –

ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ತಂದು ತೂಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಥವಾ ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಾದೃಶ್ಯ, ಸಮಾನತೆ, ತುಲ್ಯತ್ವ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳಿದ್ದರೂ ಶಬ್ದವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಅರ್ಥವು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿಟ್ಟು ತೂಗಿ ನೋಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯೆ. ಆ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ತರಲು ನಿಯಮಿತವಾದುದು ಸಮಾನಧರ್ಮ. ಈ ರೀತಿಯ ಹೋಲಿಕೆಯ ಗುರಿಯು ಕಡಿಮೆ ಗುಣವುಳ್ಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವುದೇ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ರೇಶಿಮೆಯಂತೆ ಮೈನುಣುಪಾಗಿದೆ, ಎಂದಾಗ ಮೈಯ ನುಣುಪು ಕಡಿಮೆ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಯೇ. ಆದರೂ ರೇಶಿಮೆಯ ನುಣುಪಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಗುಣವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾದೃಶ್ಯ ಉಪಮೆಯ ಪ್ರಾಣ. ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರುವುದೇ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು.

"ಚಿತ್ರತರಾಂಗಿ ಕೇಳಲೆ ಬಾಲೆ
ಬಲುವಿಚಿತ್ರವಾಯಿತು ನಿನ್ನ ಮಾತು"

(ವಾಲಿ–ತಾರೆಗೆ – ವಾಲಿ ಮೋಕ್ಷ)

ಅಲಂಕಾರ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮೇಯ, ಉಪಮಾನ, ಸಾಧಾರಣಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಉಪಮಾವಾಚಕ ಶಬ್ದ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಮೇಯವು ಮೊದಲನೆಯದು. ನಾವು ವರ್ಣಿಸಲು ಬಯಸುವ ವಸ್ತು ಅದು. ಅದನ್ನು ವರ್ಣ್ಯ, ಪ್ರಕೃತ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಅದನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧ, ಅಪ್ರಖ್ಯಾತ, ನ್ಯೂನಗುಣವುಳ್ಳ ವಸ್ತುವೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ವಸ್ತುವೊಂದರ ಅನುಭವದಿಂದ ಮುದಗೊಂಡ ಮನಸ್ಸು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಹತಹಿಸಿದಾಗ ತೆಕ್ಕೆಗೊಗ್ಗುವುದು ಹೋಲಿಕೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸವಕಲಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ನೋಡಿ. ಮುಖವು ಚಂದ್ರನಂತೆ ರಮಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖವು ಉಪಮೇಯ. ಈ ಮುಖವನ್ನು ಕಂಡು ಮುದಗೊಂಡವನು ವಕ್ತೃ. ಅವನಿಗೆ ತನಗಾದ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದು ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿಯೂ ಅಂಥದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಲೆಂಬುದು ಗುರಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನು ಸದೃಶ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವದಿಂದ ಮುದಗೊಂಡ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಅದನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದೂ ಇರಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಉಪಮೇಯವೆಂದರೆ ನಾವು ವರ್ಣಿಸಲು ಬಯಸುವ, ಇನ್ನೊಂದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲು ಬಯಸುವ ವಸ್ತು.

ಉಪಮಾನವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚಿನವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಉಪಮೆಯು ಉಪಮೇಯದ ಗುಣವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಾಗ ಇದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ.

"ಉಪಮೇಯಕ್ಕಿಂತ ಉಪಮಾನವು ಗುಣಾಧಿಕ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮ. ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಇದನ್ನು ಸಾದೃಶ್ಯ, ಸಾಮ್ಯ, ಸಾಧರ್ಮ್ಯ – ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಾಧರ್ಮ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾದೃಶ್ಯಗಳು ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳಂತೆ ಗೋಚರವಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಧರ್ಮವು ಆಂತರಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವುದಾದರೆ ದೃಶ್ಯಬಾಹ್ಯವಾದ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ : ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ಸಾದೃಶ್ಯ. ಈ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ಮೂಲವೇನೆಂದು ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೊರಟಾಗ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವ ಧರ್ಮಗಳ, ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಾಧರ್ಮ್ಯ. ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಯಾವುದೋ ಅದು ಸಾಧರ್ಮ್ಯ. ಸಮಾನವಾದ ಧರ್ಮವಿಲ್ಲವಾದಾಗ ಸಾದೃಶ್ಯ ಪ್ರತೀತಿ ಬರಲಾರದು."[13]

"ಸಾಧರ್ಮ್ಯವು ಮೂರು ತೆರನಾದುದೆಂದು ಅಲಂಕಾರ ಸರ್ವಸ್ವಕಾರನಾದ ರುಯ್ಯಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭೇದಪ್ರಾಧಾನ್ಯ, ಅಭೇದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಭೇದಾಭೇದಾತುಲ್ಯತ್ವ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವ್ಯತಿರೇಕದಲ್ಲಿಯೂ, ಎರಡನೆಯದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿಯೂ, ಮೂರನೆಯದು ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳು ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧರ್ಮ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭೇದಾಭೇದತುಲ್ಯತ್ತ್ವವೆಂದರೆ ಭೇದ ಮತ್ತು ಅಭೇದಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿ ಇರುವುದೆಂದರ್ಥ."

"ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವು ಮೂರು ತೆರನಾದುದೆಂದು ರುಯ್ಯಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಅನುಗಾಮಿತ್ವ, ವಸ್ತು ಪ್ರತಿವಸ್ತುಭಾವ' ಮತ್ತು 'ಬಿಂಬ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಭಾವ.' ಹೋಲಿಸಿರುವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಧರ್ಮವಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಅದು ಅನುಗಾಮಿಧರ್ಮ. ಅಂದರೆ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂಥದ್ದು. ಉದಾ:

ಎಳಗಿಳಿವಿಂಡಿನಂತೆ ಮಿಳಿರ್ದಾಡುವ ತುಂಬಿಯ ಬಿಂಬದಂತೆ ಕೆಂ

ದಳಿರ್ಗಳ ತೊಂಗಲಂತೆ ನಡೆನೋಡುವ ಪೆಂಡಿರ ನೋಟದಂತೆ ಪೂ।

ಗಳ ಪೊಸಗಂಪಿನೊಳ್ ಪೊರೆದುತೀಡುವ ತಂಬೆಲರಂತೆ ತೋರ್ಪ ತಿಂ

ಗಳ ಸಿರಿಯಂತೆ ಸೋಲಿಸದೆ ಕಾವನ ಕಬ್ಬಮದಾರನಾದೊಡಂ॥

ಇಲ್ಲಿ ಕಾವನಕಬ್ಬ, ಉಪಮೇಯ, ಎಳಗಿಳಿವಿಂಡು, ತುಂಬಿಯಬಿಂಬದ, ತಳಿರ್ಗಳ ತೊಂಗಲು, ಪೆಂಡಿರನೋಟವೇ, ಮುಂತಾದವು ಉಪಮಾನಗಳು. ಸೋಲಿಸದೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕವಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಅದು ಎಲ್ಲ ಉಪಮಾನಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತೆರನಾಗಿ ಧರ್ಮವು ಅನುಗಾಮಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಅನುಗಾಮಿತ್ವ, ಇದು ದೀಪಕದ ರೀತಿ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಉಪಮಾವಾಚಕ ಪದಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಿದರೆ ಇದೇ ದೀಪಕವಾಗುತ್ತದೆ."[14] ಪುಗೋಲಲನ್ಮರು ಭಾದೆಗೆ (ಚಂದ್ರಹಾಸ ಚ್ಛರಿತ್ರೆ)

ಉತ್ತಮ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ಸೇರಬೇಕಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸಿ. "ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ರೂಪಕಾದಿ" ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ರೂಪಕ'ವೆನ್ನುವುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

ಅವಳ ಮುಖವು ಚಂದ್ರನಂತಿದೆ(ಉಪಮೆ) ಅವಳ ಮುಖಚಂದ್ರ(ರೂಪಕ)– ಅಭೇದ. ಅವಳ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿ 'ಓ– ಚಂದ್ರ, ಎಂದಾಗ ಉಪಮಾನ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಉಪಮೇಯ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೂ; ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೂ; ರೂಪಕಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.[15] ಅರಿನಿಮಿಲಿತ ನೇತ್ರ, ಶಶಿಹಾಸ, ಒಂದು ಚೂರಿಗೆ ಎರಡು ಒರೆಯು ಇರಬಲ್ಲುದೆ (ಪಂಚವಟಿ)

ಭೋಜನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣಯೋಗವು ರಸಾದಿಯೋಗದಂತೆ ನಿತ್ಯ, ಗುಣಗಳು ಅಲಂಕಾರಗಳಂತೆ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಸಿ ಅವನ್ನು ಬಾಹ್ಯ, ಅಭ್ಯಂತರ, ವೈಶೇಷಿಕವೆಂದು ಮೂರು ವಿಧಗಳನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥ, ಉಭಯಗುಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ತನ್ನ ಮತವನ್ನು ಸಾರಿದ್ದಾನೆ. ಶಬ್ದಗುಣ 24, ಅರ್ಥಗುಣ 24, ಪದವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ 24 ವಶಿಕ ಗುಣಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಿಳಿಸಿ ಗುಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿರುವನು.

ಶಬ್ದವೆಂಬ ಜ್ಯೋತಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾಲದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಬೆಳಗದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಈ ಮೂಜಗವೆಲ್ಲವೂ ಕಗ್ಗತ್ತಲಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಆಗ ಇತ್ತು. ವಾಕ್ ಎಂದರೆ ಅದು ಅರಿವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಬೆಳಕನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. "ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೋಷ ಬಂದರೂ ಎಂದೂ ಉದಾಸೀನ ಮಾಡಬಾರದು. ಶರೀರವು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ತೊನ್ನಿನ ಕಲೆಯಿಂದ ಅದು ಅಸಹ್ಯವೆನಿಸುವುದು.

ಗುಣದೋಷಾನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಃ ಕಥಂ ವಿಭಜತೇ ಜನಃ। ಕಿಮಂಧಸ್ಯಾಧಿಕಾರೋಃ ರೂಪಭೇದೋಪಲಪು ॥8॥

ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ತಿಳಿಯದವನು ಇದು ಗುಣ, ಇದು ದೋಷ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲು ಹೇಗೆ ತಾನೆ ಸಮರ್ಥನಾದಾನು? ಬಣ್ಣಗಳ ಭೇದಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಕುರುಡನಿಗೆ ಏನಾದರೂ ಸಾಧ್ಯವೆ? ಎಂದು ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ); ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು; ಪು.ಸಂ– 16}

ಮಮ್ಮಟನು ಮಾಧುರ್ಯ, ಪ್ರಸಾದ, ಓಜಸ್ಸೆಂಬ ಮೂರು ಗುಣಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ತಿಳಿಸಿರುವನು ವಾಮನನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಶೋಭೆ ತರುವ ಧರ್ಮಗಳು ಗುಣಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಹತ್ತು ಶಬ್ದ, ಹತ್ತು ಅರ್ಥಗುಣಗಳೆಂದು ದಂಡಿಯ ಹತ್ತುಗುಣಗಳನ್ನು ಎರಡು ಪಟ್ಟು ಮಾಡಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಅವು ನಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಆ ಶೋಭೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ಮಾತಿನ ಮತ.

ಮಮ್ಮಟ ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು;

1. ಗುಣಗಳು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮೂರು.

2. ಅವು ಶೌರ್ಯಾದಿಯಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮಗುಣಗಳಾಗಿವೆ.

3. ಅವು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ರಸಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

4. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಟಕಾದಿಗಳಂತೆ ಕಾವ್ಯಪುರುಷನಿಗೆ ಬಾಹ್ಯಶೋಭೆಯನ್ನು ತರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವನ್ನು ಕೆಲವು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ತೋರಿಸಿದರೂ ಗುಣಗಳು ರೀತಿ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯ ಸತ್ವಗಳಿಗಾಧೀನವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಷ್ಟು ಮಹತ್ವ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಬಾರದ್ದರಿಂದಲೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಬಹುವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾದ ಮೂರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಗುಣಗಳು ಅಡಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರೂ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವ ಉಂಟು. ಮಾಧುರ್ಯವೆಂಬ ಗುಣವು ಸರಳವಾದ ಪದಗಳಿಂದ, ಸುಲಭವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಿಂದ, ಸಂಧಿಪದಗಳಿಲ್ಲದ, ಪ್ರಕೃತಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ಅರ್ಥಮಾಧುರ್ಯ ಇರುವಂಥದ್ದು.[16]

1) ರೂಪೋಪಮೆ: ಇದು ರೂಪ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವನ ಹೊಟ್ಟೆಯು

ಕೊಡದಂತಿದೆ.(ಉದಾ) ನಳಚರಿತ್ರೆಯ ಬಾಹುಕ

2) ಗುಣೋಪಮೆ: ಇದು ಗುಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರದ ವೀರ ಬಾಹುಕ

ಉದಾ: ಅವಳ ಕಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಯ ಕಣ್ಣಿನಂತಿದೆ.

3) ಭಾವೋಪಮೆ: ಇದು ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾವವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಅವಳು ಬೆದರಿದ ಹರಿಣಿಯಂತಾದಳು.

“ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮಹೋಪಮೆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದು ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಹೋಮರಿಕ್ ಸಿಮಿಲಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಕವಿ ಇದೇ ಘಟನೆಯ ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುವ ಮತ್ತೊಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದು ಮಹೋಪಮೆ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಪಮೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಹೋಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುವ ಸಾದೃಶ್ಯ ಕವಿಯ ದರ್ಶನದ ಗಹನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ‘ಮಹತ್’ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣ ಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 38 ಬಗೆಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು:

1) ಅಭೇದ ರೂಪಕಾಲಂಕಾರ

2) ತಾದ್ರೂಪ್ಯ ರೂಪಕ

3) ಅಧಿಕ ತಾದ್ರೂಪ್ಯ ರೂಪಕ

4) ಮಾನ್ಯ ತಾದ್ರೂಪ್ಯ ರೂಪಕ

5) ಮಾಲಾರೂಪಕ

6) ಪಾರಂಪರಿಕ ರೂಪಕ

7) ಶ್ಲಿಷ್ಟರೂಪಕ ಮುಂತಾದವು

ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯ ಅನಂತ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುಣವೃತ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಸಂಬಂಧದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ಪುರುಷಸಿಂಹ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪುರುಷನೇ ಸಿಂಹವೆಂಬುದು ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ಪುರುಷನು ಸಿಂಹವಾಗುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಗುಣಗಳ ಯೋಗ ಕಾರಣ. ಸಿಂಹದಲ್ಲಿರುವ ಶೌರ್ಯ, ಕ್ರೌರ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳು ಪುರುಷನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ, ಗುಣಸಾಮ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಭೇದಾರೋಪವು

ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಗುಣವೃತ್ತಿ, ಗೌಣೀಪ್ರಯೋಗ, ಉಪಚಾರ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾನವಾದ ಗುಣಗಳ ಯೋಗವಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ, ಅವೆರಡನ್ನೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ತೆರನಾದ ಗೌಣೀಲಕ್ಷಣೆಯು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರದ್ದು. ಸಾರೋಪಾ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯವಸಾನಾ. ಸಾರೋಪಾಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಪುರುಷಸಿಂಹ ಇಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ವಿಷಯಿಗಳೆರಡರ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಇದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಸಿಂಹ! ಎಂದು ಪುರುಷನನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಉದ್ಗರಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಸಾನಾ ಎಂಬ ಭೇದವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭೇದಾರೋಪದ ತುಟ್ಟತುದಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದು ನಿಶ್ಚಯದ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರದ ಮೂಲ. ಗೌಣೀಸಾರೋಪಾ ಲಕ್ಷಣೆಯು ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದ ಮೂಲ.

'ಬೆದರಿದಂಥ ಹರಿಣಿಯಾಗಿ'

ಗೌಣೀಸಾರೋಪಾಲಕ್ಷಣೆಯು ರೂಪಕಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ ಅದೇ ರೂಪಕವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗುಣವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಅದನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಗುಣವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಉದ್ದೇಶ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ರೂಪಕದ ಗುರಿ ವಿಸ್ತೃತವಾದದ್ದು. ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕವಿಯು ಬಳುವ ರೂಪಕಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗೌಣೀಸಾರೋಪಾದವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುವುದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ಗೊಂದಲವನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು.

"ಕೇಳು ಪುರುಷಪುಂಗವ"

ಅಂತೆಯೇ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಇತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸಮಾಧಿ ಎಂಬ ಗುಣವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗುಣವು ಆಂತರಿಕವಾದುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಧಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಗುಣವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿ ಅನ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಧರ್ಮವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದೇ ಇದರ ಸಾರವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಉದಾ: ಕುಮುದಗಳು ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದವು, ಕಮಲಗಳು ಕಣ್ತೆರೆದವು, ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥವಿಲ್ಲವಾದರೆ ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಹಾನಿ ಬರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರಷ್ಟೇ!

ರೂಪಕದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಉಪಮೇಯ ಮತ್ತು ಉಪಮಾನಗಳು ಅಭಿನ್ನವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ರೂಪಕವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಉಪಮಾನದ ರೂಪವನ್ನು ಉಪಮೇಯಕ್ಕೆ ಕೊಡುವುದು, ರೂಪಕವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ರೂಪದ ಆರೋಪ ಅಥವಾ ರೂಪಣವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದಾಗ ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ತೋರುವುದು ರೂಪಕದ ಚಮತ್ಕಾರ. ಹಾಗಾಗಿ ರೂಪಕವೆಂದರೆ ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸುವುದು. ಅರ್ಥಾತ್ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದರ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪಕವು ಅಭೇದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಲಂಕಾರ. ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಸಾದೃಶವು ನಿಮಿತ್ತ. ಈ ಸಾದೃಶದ ಕಾರಣದಿಂದ ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರದ ಅಂಶ. ಇದು ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆ, ಅಭೇದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿದ್ದರೂ ಭೇದದ ಅರಿವು ಜಾಗೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಮುಖವೇ ಚಂದ್ರ ಎಂದು ಕವಿಯು ಹೇಳುವಾಗ ಮುಖ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅದು ಭ್ರಾಂತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಅವನು ಉಪಮೇಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭೇದವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದರೆ ಅದು ಅಪಹ್ನುತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭೇದವು ಅನಪಹ್ನುತ – ಅಥವಾ ಮರೆಯಾಗದಿರುವುದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಅಭೇದಾರೋಪವು ಆಹಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭೇದವು ತಿಳಿದೂ ತಿಳಿದೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅಭೇದಾರೂಪ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.[17]

ಅಧಿಕ ಉಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅತಿಶಯಾಲಂಕಾರಗಳ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ

ದಂಡಿಯ ಮೂಲಶ್ಲೋಕ:

ವಿವಕ್ಷಾಯಾ ವಿಶೇಷಸ್ಯ ಲೋಕಸೀಮಾತಿವರ್ತಿನೀ।

ಅಸಾವತಿಶಯೋಕ್ತಿಃ ಸ್ಯಾದಲಂಕಾರೋತ್ತಮಾ ಯಥಾ॥

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ವಿಶೇಷ ವಿಚಾರ'ವನ್ನು 'ಮೇರೆಗಳೆದಿರೆ ('ಲೋಕಸೀಮಾತಿವರ್ತಿನಿ'ಯಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಲೋಕದ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ) 'ಅಧಿಕೋಕ್ತಿಯೊಳ್ ತಗುಳ್ವುದು' ಎಂದರೆ (ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇರುವುದನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದು 'ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ' ಎನಿಸುವುದು. ಎಂದ ಮೇಲೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತವೊಂದರ ವರ್ಣನೆಯಿರುತ್ತದೆಯೆ ಹೊರತು ಅಪ್ರಕೃತದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ: 'ಸ್ವಭಾವಾಖ್ಯಾನ' (3, 6–10) ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೆ 'ಅತಿಶಯ' ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವುದೇ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು

ದಂಡಿ 'ಅಲಂಕಾರೋತ್ತಮಾ' ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದನ್ನೆ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಬೇರಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಾಂತಾಂತಿಕಂ' (3, 90) ಎಂದೂ, 'ಸಾರತರಂ' ಎಂದೂ ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆ. ಎಂದರೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಇದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶ.[18] ಭಾಮಹನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆತ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಖಚಿತ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯನ್ನೇನೂ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತ ಆ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ ರೂಪಕಾದಿ ಉಪಮೆಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಅನ್ವಯಿಸುವ (ಒಳಗೊಳ್ಳುವ)ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಆತ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮುಂದೆ ದಂಡಿ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿತಗೊಳಿಸಿದ. ಆತ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯೆಂದೂ, ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರತಾದುದೆಲ್ಲಾ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ವಾಮನ ಇದನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಇದನ್ನು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ರುದ್ರಟ ನಂತರ ಇದನ್ನು ಗೂಢಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿ ಎಂಬ ತೀರಾ ಪರಿಮಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಹೇಳಿದ.

ಮುಂದೆ ಕುಂತಕ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ 'ಅಲಂಕಾರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸದೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವದ ನಿಲುವಿನಿಂದ ತುಂಬಾ ವ್ಯಾಪಕಗೊಳಿಸಿದ. ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿ 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ಎಂಬ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ, ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ.

'ಲೋಕೋತ್ತರ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ' ಎಂಬ ಆತನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕುಂತಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು. 'ವಿಚಿತ್ರ ಅಭಿಧಾ' ಅಥವಾ 'ವೈದಗ್ಧ್ಯ ಭಂಗಿ ಭಣಿತಿ' ಎಂದು ಆತ ಇದನ್ನು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯ ಹಿಂದಿರುವ 'ವಕ್ರತ್ವ' ಅಥವಾ ವಕ್ರಭಾವವೆಂಬುದು 'ವೈಚಿತ್ರ್ಯ' ಅಥವಾ 'ವಿಚಿತ್ರ ಭಾವ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕುಂತಕ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಅತಿಕ್ರಾಂತಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯವಹಾರಸರಣಿ' – ಅಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯವಹಾರದ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು 'ವೈದಗ್ಧ್ಯ ಭಂಗಿ ಭಣಿತಿ'. ಆದರೆ ಈ 'ವಕ್ರತೆ' ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಎಂದೂ ಕುಂತಕ ಅರಿತಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು 'ವಕ್ರಕವಿವ್ಯಾಪಾರ' ಅಥವಾ

'ಕವಿವ್ಯಾಪಾರವಕ್ರತೆ' ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಕ್ರ ಕವಿ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಮೂಡಿಬರುವುದೇ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ.

'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿ ಹಾಗೂ ರಸಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ (ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ) ನೀಡಲು ಕುಂತಕ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಪಡೆಯುವ ರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಅದನ್ನು ಐದು ಅಂಶಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. 1) ವರ್ಣವಕ್ರತೆ, 2) ಪದವಕ್ರತೆ, 3) ವಾಕ್ಯವಕ್ರತೆ, 4) ಪ್ರಕರಣ ವಕ್ರತೆ, 5) ಪ್ರಬಂಧ ವಕ್ರತೆ.

ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅರ್ಥೈಸುವ ಈತ ವರ್ಣ, ಪದ, ವಾಕ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕವಿ ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆತನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತೆಯೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಲಂಕಾರ ಕುರಿತಂತೆ ಈತನ ದೃಷ್ಟಿ ವಿನೂತನವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಈತ 'ಅಭಿಧಾಪ್ರಕಾರ' ವಿಶೇಷಗಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ವೈಚಿತ್ರ್ಯ' ಅಥವಾ 'ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ'ಗಳಿಂದ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಕವಿವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತೆಯಿಂದ ಮೂಡುವ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಲಂಕಾರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಅಲಂಕಾರ್ಯ. ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ಮೂಲ ಅನುಭವ. ಅದು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಧರಿಯಿಸಿರುವುದಲ್ಲ. ಅನುಭವವೇ ಸಾಲಂಕೃತವಾದುದು. ಆದರಿಂದ ದೀಪ್ತವಾದ ಕವಿಕರ್ಮವೂ ಸಾಲಂಕೃತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ರೀತಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಅಲಂಕಾರಗಳು 'ಮೂಲಲಂಕಾರ – ಅನುಭವ'ದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿಬರುವಂಥವು. ಮೂಲ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕೃತಕವಾದುವುಗಳು. ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವದ ಒರೆಗಲ್ಲಿನಿಂದ ಉಜ್ಜಿದಾಗ ಅದರ ಬಣ್ಣ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಕೃತಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೋದ್ಭವದಿಂದ ಸಹಜಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಈತ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದ. ಬಹುಶಃ ಇದು ಮುಂದೆ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಒಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಬೆಳೆಯಿಸಿತು. ಬಹುಶಃ 'ಅಲಂಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ದಲ್ಲಿ ಇದು ಕೊನೆಯ ಮಾತೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ 'ಅಲಂಕಾರ'ಗಳ ಕುರಿತಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಮತ್ತೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿದವು.

1. "ತೃಣವ ಮುರಿಯುವುದಕೆ ಕೊಡಲಿಯು ಬೇಕೆ?"

2. ಆ ಕುನ್ನಿ ರಾಧೇಯ ನಿನ್ನು...

3. ಪೊಡವಿ ಪಾಲಕ ಭಾಗ್ಯದಾಯಕ ನುಡಿಯದೆಲ್ಲಿಗೆ ನಡೆವೆಯೊರ್ವನೆ.

4. ಆದೆಡೆಲೆ ಸಂಜಯನೆ ನೀ ಕೇಳು ವಿಧಿ ಬರೆದ ಆದಿ ಅಕ್ಷರಕ್ಕಿನ್ನು ಪ್ರತಿಕೂಲಾದಿಗಳುಂಟೆ?

5. ವರ ಬಿಂಬಾಧರೆ ನಾನು ಮನುಮಥ ನೀನು.

6. ಒಂದು ಚೂರಿಗೆರಡು ಒರೆಯು ಇರಬಲ್ಲುದೆ ಹೇಳು?

7. ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲ ಸಮೀಪದಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಪರ್ಣ ಶಾಲೆಯ ರೂಢಿ ಪಾಲರು ಪಂಚವಟಿಯ ಕಾಡಿನೊಳಗೆ.

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯ

ನೇರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಶ್ರಮ್ಯ ದೃಶ್ಯ (ನಾಟಕ) ಯಕ್ಷಗಾನ

ಲಯಬದ್ಧ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯ (ಭಾಗವತಿಕೆ)

ಭಾಷೆ ಭಿನ್ನ (ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ)

ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತ ಅಪಭ್ರಂಶ ಮಿಶ್ರ

ಛಂದಸ್ಸು ಪ್ರಧಾನ (ಭಾಗವತಿಕೆ)

ಗದ್ಯ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪದ ಅನನ್ಯತೆ

ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯಮಿಶ್ರ

ಕತೆ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಚರಿತ್ರೆ

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಘುಕಾವ್ಯ

ವಿವಿಧ ಉಪ ವಿಭಾಗಗಳು

ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ವಾಙ್ಮಯ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳಿವೆ:

ಪೌರುಷೇಯ ಮತ್ತು ಅಪೌರುಷೇಯ. ಪೌರುಷೇಯ ಲೌಕಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಪೌರುಷೇಯ ಆಗಮಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮತ್ತು ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಬಹುದು. ಶ್ರಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇದು ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮೌಖಿಕ ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಎಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಗೇಯ ನಾಟಕ ಎಂದು ಎರಡು ಉಪವಿಭಾಗಗಳು ಗೇಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಗೀತನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮತ್ತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು – ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಉಪರೂಪಕ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಲೂಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕೇಳಲೂಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ: ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಓದುಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ.

ವಿಶ್ವನಾಥನು ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು ಒಂದು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ (ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ)

ಎರಡು ಪ್ರಕರಣ. (ಉದಾ: ಮಾಲತಿ ಮಾಧವ – ಭವಭೂತಿ)

ಮೂರು ಭಾಣ. (ಕರ್ಪೂರಚರಿತ – ವತ್ಸರಾಜ)

ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಾಯೋಗ (ಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಾಯೋಗ – ಭಾಸ)

ಐದು ಸಮವಕಾರ (ಸಮುದ್ರ ಮಂಥನ – ವತ್ಸರಾಜ)

ಆರು ಡಿಮ (ತ್ರಿಪುರದಾಹ – ವತ್ಸರಾಜ) ಈಹಾಮೃಗ (ರುಕ್ಮಿಣಿ ಹರಣ – ವತ್ಸರಾಜ) ಅಂಕ ಅಥವಾ ಉತ್ಕರ್ಷಿ ಕಾಂತ. (ಶರ್ಮಿಷ್ಠ – ಯಯಾತಿ) ಒಂಬತ್ತು ವೀಥಿ (ಮೂಲವಿಕ) ಹತ್ತು – ಪಹಸನ.

ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬಗೆಗಳಿವೆ. ಉಪರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಧಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 1) ನಾಟಕ 2) ತ್ರೋಟಕ 3) ಗೋಷ್ಠಿ 4) ನಾಟಕ ರಸಕ. 5) ಪ್ರಸ್ಥಾನ 6) ಉಲ್ಲಪ್ಯ 7) ಕಾವ್ಯ 8) ಸಂಕಲ್ಪ 9) ಶ್ರೀಗಧಿತ 10) ಶಿಲ್ಪಕ 11) ವಿಲಾಸಿಕ 12) ದುರ್ಮಲ್ಲಿಕ 13) ಪ್ರಕರಣಿಕ 14) ಹಲ್ಲಿಸ 15) ಬಾಣಿಕ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪದ್ಯ–ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಚಂಪು ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರವಾಗಿರುವುದು ಚಂಪೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಾಮಹ (7ನೇ ಶತಮಾನ) ರುದ್ರಟ (9ನೇ ಶತಮಾನ) ಮುಂತಾದವರು ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿಬದ್ಧ ಮುಕ್ತ ಮತ್ತು ಸರ್ಗಬಂಧ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ಇದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಥಾ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಕಥಾ ಎನ್ನುವುದು ಕಲ್ಪಿತವಾದ್ದು. ಆಖ್ಯಾಯಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥಾ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಕಲ ಕಥ ಮತ್ತು ಏಕದೇಶವರ್ಣನ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪುರಾಣವೆಂದು ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳೂ ಇವೆ.

ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪಾದ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿತ. ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಒಂದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕತೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ – ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಣ ಮಾಡಿ ಬಳಸಿದ ಶೈಲಿಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ವಚನದ ಬಳಕೆ

ರಾಜಶೇಖರನು ವಾಚ್ಯ ವಾಚಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ. ರಾಜಶೇಖರನು ಶೈಲಿಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯ ಪುರುಷ ಎಂದರೆ ಶಿವ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಮಧುರ, ಓಜಸ್, ಉದಾರ ಎನ್ನುವ ಮಾರ್ಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ತಮ್ಮ ತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ದೇಶಿಯತೆ ಸೊಗಡು ಕೂಡಾ ಇವೆ. ಇದನ್ನು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಬಳಕೆಗಳು

ಬಹುತೇಕ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ದೇಸಿ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಂಡತಿಯು ಪತಿಗೆ ನುಡಿಯುವ ಮಾತಿನಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಭು ಸಂಹಿತೆಯು ಆದೇಶ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಮಿತ್ರಸಂಹಿತೆಯು ಗೆಳೆಯನು ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ ಮಾತಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾಂತಾ ಸಂಹಿತೆಯ ರೂಪವು ಬೇರೆಯೆನ್ನುವುದು ಇದರ ನಿಲುವು. ಉದಾ: ಪ್ರಭಾವತಿ ಪಾತ್ರ.

"ಪರಮ ಋಷಿ ಮಂಡಲದಿ ಮೆರೆವ ಯಜ್ಞೇಶ್ವರನ ತೆರದಿ" (ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ) ಉಪಮಾಲಂಕಾರ

ರೂಪಕ ಅಥವಾ ಸಂಕೇತ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ರೂಪಕದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ವಿಧಾನವು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಲೇಖಕರು, ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ರೂಪಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ತಾತ್ವಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ರೂಪಕದ ಭಾಷೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರೂಪಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ, ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ವಿನ ಕಾರಣ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಬಳಸುವ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷಿಕವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ರೂಪಕದ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾತುಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ

ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ. ಅದರ ಕೆಲವನ್ನು ತಕ್ಷಣವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗಳು ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ರೂಪಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದ ಹೊದಿಕೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅರ್ಕ ಮತ್ತು ಕುರುಕುಲಾರ್ಕ ಇಬ್ಬರೂ ಅಸ್ತಂಗತರಾದರು ಎನ್ನುವುದು ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ನಾವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಏನು ಹೇಳಿದರೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಬೇರೆ ಇದೆ. ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಇವೆ. ಉಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಮಾತಾಡು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅದು ಚಿತ್ರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿದ್ದೇವೆ. ಅದನ್ನು ಟ್ರೋಪ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಕನ್ನಡದ ಪದವಿಲ್ಲ, ಸ್ವಲ್ಪ ಹೋಲಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಹಜವಾದ್ದು. ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬರೀ ಸಂಸ್ಕೃತದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಎನ್ನುವುದು ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳು. ಬೆದಂಡೆ ಮತ್ತು ಚತ್ತಾಣವೂ ಮುಖ್ಯ. ರಗಳೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಉಕ್ತಿ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಪಂಪ, ರನ್ನ ಮುಂತಾದವರ ಮೂಲಕ ನೋಡಬೇಕು. ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಆಗಮಿಕ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ದಿಕ್ಕು ದೆಸೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ಪು.ಸಂ –1.
2. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ಪು.ಸಂ –2.
3. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ಪು.ಸಂ –5.
4. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ಪು.ಸಂ –10.
5. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ಪು.ಸಂ –11.
6. ಉಪಮಾಲೋಲ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಸಂಪುಟ– 1, ಪುಟ.590.
7. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ(ಸಂ.) 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ ಪುಟ.26.
8. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಬಿಮಲ್‌ಕೃಷ್ಣ ಮತಿಲಾಲ್(ಮೂಲ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ(ಅನು) 2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಪುಟ.24.
9. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ .ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ. ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀ 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ.
10. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ವ ಪುಟ.83–97.
11. ಮಹೋಪಮೆ ಪುಟ.202 ಸಂಪುಟ 1.
12. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪುಟ.83–97, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1999 ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ. ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ, ಪುಟ.97.
13. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ, ಪು. 329–330.
14. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ, ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪುಟ.36–38, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ. ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ, ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ

2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಪುಟ.39–41.

15. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪು.96– 98, ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪು.88.

16. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ. ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ ಪುಟ.163–164, ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ.

17. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪುಟ.76–77, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ(ಸಂ) 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ ಪು.58.

18. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 91

19. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ. ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ, ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪು.87–96, ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ (ಅನು) 2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು.

20. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 99.

21. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 99–107.

22. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 114.

23. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 59–85.

24. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: Abraham M.H. 2000 A Glossary of literary terms, Andrew Edgar 1998 Keyconcepts in cultural theory.

25. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ 3 – 11 ರಿಂದ 26.

8. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಥಾನಾಂತರಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಯಾವುದು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ನಮಗೆ ಹೇರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಮಗೆ ಹೇರಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆಲವು ಅಧಿಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನ್ಯತೆಯು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಿಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ನಾವು ಕೆಲವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳತೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತವಾದ ವಲಯವು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ವರ್ಗವು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದರೆ ಅದರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗೋಲಿಯನ್ನು ನಾವು ಚಿತ್ರದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ;. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಪಥ್ಯ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಈವತ್ತು ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈವತ್ತು ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಲಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ವಿನ್ಯಾಸವು ಮುಂದೆ ಬರುವುದು ಹಾಗೆ. ವಾಸ್ತವಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅನೇಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಸಂವಹನವನ್ನು ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ತಿಳಿಯುವಾಗ ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾವುದು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ

ಅಳತೆಗೋಲು ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡಿದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕಾದ್ದು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಮುಟ್ಟತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಿಕೊಡು ನಾವು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಲಿ ಅಥವಾ ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಆಗಲಿ ಅದು ನಮಗೆ ಮುಟ್ಟುವುದು ಅದರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಮೌಲ್ಯ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿಷ್ಟರು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ರೂಪದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯು ಇದೆ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೆ ಅದು ಐಷಾರಾಮಿಯಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೆ ಅದು ತಂತ್ರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ನಮಗೆ ಆಶಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಬರೀ ನಮ್ಮ ಸುಖವನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ.

ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವು ರಾತ್ರಿ ಹತ್ತು ಗಂಟೆಗೆ ಶುರುವಾದರೆ ಮುಗಿಯುವುದು ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಐದೂವರೆಗೆ. ಇದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು.

ರಾತ್ರಿ – 10.30 – 11.30 ರ ತನಕ ಮಧು ಕೈಟಭವಧೆ.

ರಾತ್ರಿ – 11.30 – 12 ಗಂಟೆ ಮಾಲಿನಿ ವಿವಾಹ ಪ್ರಸಂಗ.

ರಾತ್ರಿ – 12 ರಿಂದ ಮಹಿಷಾಸುರ ಪ್ರವೇಶ.

12 1/2 ಗಂಟೆಯಿಂದ 2 1/2 – ಮಹಿಷವಧೆ

2 1/2 ಯಿಂದ – ಚಂಡ– ಮುಂಡರ ಪ್ರವೇಶ

3 1/2 ಯಿಂದ 4 1/2 – ರಕ್ತಬೀಜ

4 1/2 5 ಗಂಟೆ – ಶುಂಭ – ನಿಶಂಭ ಕಾಳಗ

ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ರೀತಿ.

9. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಮಂದಮಾರುತ ಬಂತು ಈ ದಿನ ಅದರಿಂದ ಅವಳ ಮೇಲುದ ಜಾರಿತು (ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ – ಮೇನಕೆ)

ಇಲ್ಲಿ ಮೇಲುದ ಜಾರಿತು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸೀರೆಯ ಸೆರಗು ಜಾರಿತು ಎಂದು ವಾಚ್ಯ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ನೀ ಪುಷ್ಪವತಿಯಾದಲ್ಲಿ ಫಲವತಿಯಾಗು ಕುರುರಾಜ ಭವನದಲಿ (ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹಾರ) ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ನಿಜವಾದ ಅಭಿರುಚಿಯು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಇವುಗಳು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ, ಅದನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಗಿರಾಕಿಯು ತಾನೇ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಮೂಹವು ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪಾದನೆಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣದಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: ಸಂತೆಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ತರಕಾರಿಯನ್ನು ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಈವತ್ತು ತರಕಾರಿಯನ್ನು ನಾವು ಮಾಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಮಾಲ್ ಈವತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಆಧುನಿಕವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ತರಕಾರಿ ಮತ್ತು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಗಿಯನ್ನು, ತರಕಾರಿಯನ್ನು, ವಾಷಿಂಗ್ ಪೌಡರ್‌ನ್ನು, ಶೂವನ್ನು ಒಂದೇ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂದರೆ

ಒಂದು ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಯಾರು ಹೋಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ? ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವಿದೆ: ಇದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಬಹುದು. ನಾವು ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಮಾರಾಟವಾಗಬೇಕು ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಮುದ್ರಣ ಮಾಡದೇ ಹೋದರೆ ಅದು ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಓರ್ಟ್ವಾ ವೈ ಗಾಸ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ: ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವೇ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಒಂದು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಬದಲಿಸಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಬರಹಗಳು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳು ಏಕಾಕಿಗಳಾಗಿವೆ. ಅದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದು ನಮಗೆ ಅಮೂರ್ತವಾದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಈವತ್ತು ಸುಖವಾಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವ ಏನು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಯಾವ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಯೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದು ಕಲಾವಿದರು ಲ್ಯಾಂಡ್ ಸ್ಕೇಪ್ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಕೊಡುವ ಖುಶಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಉದ್ದೇಶಿತವಾದ ಮತ್ತು ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಆದರ್ಶಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಶುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಕಲೆಯು ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯನ್ನು ಅವನು ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗಗಳು ಇವೆ. ಅದು ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಇರುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯು ನೇರ ರಸ್ತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯಕಲೆಯು ಚಿತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಂಬುವಿದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗ್ಯಾಸೆಯು ಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಅಮಾನವೀಯವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಒರ್ಟ್ವಾ ವೈ ಗ್ಯಾಸೆ – ದ ಡಿ ಹ್ಯೂಮನೈಸೇಶನ್ ಆರ್ಟ್) ಅವನು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯವು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಅದನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠರು ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾರು ಯಾವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ

ಸಿನಿಮಾದ ಹಾಡುಗಳು ಜನರಿಗೆ ಹೇಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ಈಗಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದೆ. ರಕ್ತ ಕಣ್ಣೀರು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಮಾತ್ರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಬದಲಾದ ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಬದಲಾಗಿವೆ. ಬದಲಾವಣೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಆದರೆ ನೈತಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯು ಮಾತ್ರ ತುಂಬಾ ಅಗತ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕವಾದ ಮಾತುಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಅಶ್ಲೀಲವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯದಿಂದ.
"ದೇವ ದೇವರ ಓ ದೇವ ದೇವರ ದೇವನಲ್ಲವೋ" (ಸ್ತುತಿ)

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹಿತವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಾವ ನಮೂನೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಯು ಕೆಲವು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇಷ್ಟ ಪಡುವವರು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಇಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಗಳು ಒಂದು ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕೆಲವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಕೂಡಾ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೂಜೆನ್ ಲಾಂಗರ್ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು: ಹಿಂದೆ ಇಡೀ ಸಮಾಜವು ಕಲೆಯನ್ನು, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಸುಖವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅನೇಕರಿಗೆ ಆಗ ಬರಹವು ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಓದುವ ಸುಖವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರರು. ಅವರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವರು ಹಾಡು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಂಗೀತ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ಭಿನ್ನವಾದ ಶೈಲಿಯದು. ನಮಗೆ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮತ್ತು ಮಲೆಮಾದೇಶ್ವರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದರೆ ಮಲೆಮಾದೇಶ್ವರ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಅವುಗಳು ಅಭಿರುಚಿಹೀನವಾದ್ದು ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಅಭಿರುಚಿ ಹೀನವಾದ್ದು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅಭಿರುಚಿ ಪೂರ್ಣವಾದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಯಾವ ಮಾನದಂಡವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಶ್ರೇಷ್ಟವಾದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ

ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಗ್ಯಾಸೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಕಲೆಯು ಯಾವುದನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದಾದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಯಾಕೆ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನವ್ಯತೆಯು ನಮಗೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗದೇ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅಕ್ಷರಗಳು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಅನುಭವವು. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದೂ ನಿಜ. ಒಂದು ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಹೌದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವು ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನುಭವವೂ ಹೀಗೆಯೇ.

10. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತರಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಆಗಾಗ ಬಂದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದನ್ನು ಬುಲ್ಲೋ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಎಂದು ಕರೆದ. ಅಂತರ ಮತ್ತು ಅದರ ದೂರಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಯು ಜನರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕೆ ಅಥವಾ ಅದು ಕೇವಲ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದೇ ಎನ್ನುವುದು ಆಗಾಗ ಬಂದು ಮತ್ತು ನುಸುಳಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇದೆ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವುದು, ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಆದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅಂತರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಭೌತಿಕವಾದ ಅಂತರವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಮಾನಸಿಕವಾದ ಅಂತರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇದೆ. ಅದು ಅಂತರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶಾಬ್ಧಿಕವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂತರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ವಾದ. ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಅಭಿರುಚಿ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಈಗ ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಧಾರಾವಾಹಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯರು ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವರಿಗೆ ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಚನೆಗಳು ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅನಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅದು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿದೆ. ಬಹುತೇಕ ಲೇಖಕರು ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಕೆಲವನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಟ ಮತ್ತು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಕನಿಷ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿ ಇರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳು; ಈವಾಗ ಯಾವುದು ಕೀಳು ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಬಂದವು. ಸಹಜವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅನೇಕರು ಕೆಟ್ಟದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಸೂರ್ಯೋದಯ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಾಸ್ತವನ್ನು ಯಾಕೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಗ್ಯಾಸೆಯು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ತರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಅವನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ವಿವರಿಸಲು ನಮಗೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಬೇರೆ ಇವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ಅಮಾನವೀಯ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ವಾದ. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನನ್ಯತೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಸೋತಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಅವನಿಗೆ ಇದೆ. ಅದು ಜನಪ್ರಿಯ ಅಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ನವ್ಯದ ಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಜನಸಮೂಹವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಸವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಆಗ ಕೃತಿಯು ಜನರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನವ್ಯತೆಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಜನವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಮೀಸಲಾದ ಕೃತಿಗಳು ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಆಯಾಮವು ಬೇರೆ ಇದೆ. ಕಲೆಯು ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಒಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಆದರ ರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಏನು ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ವಾಸ್ತವ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು

ಹೇಳಬೇಕು: ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಅದು ವಾಸ್ತವದ್ದು. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಕೇಳಿದರು. ನಮ್ಮ ನಿಜವನ್ನು ಕತೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಕೇಳಿದರು.

ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಅಂತರದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯ:

1. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೂ ನಮಗೂ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಇರುವ ಅಂತರ.
2. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಮಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಇದು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ್ದು.

   ಮಹಾಭಾರತ ಪ್ರಸಂಗ ನಡೆಯುವುದು ದ್ವಾಪರ ಯುಗದಲ್ಲಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಅಂತರವಿದೆ.
3. ನಿರೂಪಿತ ಅಂತರ ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ನಮ್ಮ ಎದುರು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಅಶ್ವಮೇಧ ಪ್ರಸಂಗವಾದ ಅರ್ಜುನನದು ಕಿರೀಟದ ವೇಷ. ಬಭ್ರುವಾಹನ ಪಗಡೆ ವೇಷ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗ ಬಂದಾಗಲೇ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಒಮ್ಮೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿದೆ – ಸಹಜವಾದ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದಾಗಿ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಅವಕಾಶವು ಬಂದಾಗ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳೂ ಬದಲಾದವು. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ರೂಪಿತವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಯಾವುದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಜನರನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಜನರು ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಹೆಚ್ಚು ಇಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಗಾಂಧಿ ಬಂದ ಕಾದಂಬರಿಯು ನಮಗೆ ಯಾಕೆ ಇಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರವಾದ ಒಂದು ಜೀವನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. (ಗ್ಯಾಸೆ – 67) ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವೂ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ಶುದ್ಧವಾದ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯ ವಸ್ತು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಕೇಂದ್ರ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಲೇಖಕರು

ಬದ್ಧರಾಗಲು ಇಷ್ಟ ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬರೀ ಕಲೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಮತ್ತು ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳು ಅನಧಿಕೃತ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದು ಅನೇಕವನ್ನು ದೂರ ಇಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಾಗಿ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಭ್ರಮೆಗಾಗಿ ಭ್ರಮೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಇದರ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕೆಡುಕಿಗಾಗಿ ಕೆಡುಕು, ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಅನ್ಯಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಇರುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ. ಯಾವುದೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಡುಕಿನ ನಾಶವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಯತ್ತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸದಾ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದು ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯ, ಶೈಲಿ ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವವರು ಭಾಗವತರು. ಗದ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವವರು ಕಲಾವಿದರು.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು: ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳು ಇವೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬರು ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಳಸಬಹುದು, ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಅದನ್ನು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಬಳಸಬಹುದು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಅದೇ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಳಿಯನ್ನು ಆಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬರು ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದು. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ

ಇದು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಇಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು.

ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕವಾಗಿ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಭಾಗವೆನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವವರು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಯು ಒಂದು ವಿಷಯನಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಯು ಕ್ರಮವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಕೆಲವು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಛಾಪು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.

1. ಶೇಣಿಯವರ – ಗದಾಯುದ್ಧದ ಕೌರವ.
2. ಚಿಟ್ಟಾಣಿಯವರ ಕೌರವ.
3. ಸುಬ್ರಾಯ ಹೊಳ್ಳರ ಕೌರವ.
4. ಗೋಡೆಯುವರ ಕೌರವ.
5. ಸೂರಿಕುಮೇರಿ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟರ ಕೌರವ.

ಇವರೆಲ್ಲಾ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೌರವನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ದಿವಂಗತ ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈಯವರ ಋತುಪರ್ಣ; ಅತಿಕಾಯ; ತಾಮ್ರಧ್ವಜ ಅವರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದ ಮಾಲಿಂಗರ ಮೈರಾವಣ; ಕುಂಞ ಕಣ್ಣ ಮಣಿಯಾಣಿಯವರ ರುದ್ರಭೀಮ; ಗೇರುಕಟ್ಟೆ ಗಂಗಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟರ ಮಹಿಷಾಸುರ ಒಂದೊಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಕುಮಟಾ ಗೋವಿಂದ ನಾಯ್ಕರ ಹನುಮಂತ; ಕರ್ಕಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಸಿಂಹ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರೇತ ಕುಣಿತ ಯಾರೂ ಮಾಡಲಾರರು.

ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆಯು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಲುವುಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವನೇ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳ ವಾರಸುದಾರನೆಂದು ಅದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಷಯ ನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯು ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಾಹಕನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾದ ಕ್ರಮವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಘಟಕ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬರೀ ಸ್ವಾಯತ್ತವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅರೆ ಸಾಮಾಜಿಕನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಂಪು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಗುಂಪಿನಿಂದ ಅನೇಕವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿಲುವು ಆಗಿದ್ದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವನ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಗತ್ಯಗಳು ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅವನ ವರ್ಗವು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಜೀವನವನ್ನು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ಗ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವೂ

ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೀತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಸಮಗ್ರತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಕೆಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರು ಹೊಸದನ್ನು ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮಾಡಿರುವುದು ನಿಜ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸಿಡಿಲ ಮರಿಯಂದರೆ ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿ ಗೋಪಾಲಚಾರ್ಯರು ಪಾತ್ರದ ಘನತೆ ಕುಂದು ಬಾರದಂತೆ ನಟಿಸುವವರು ಬಳ್ಕೂರು ಕೃಷ್ಣಯಾಜಿಯವರು ಖಳನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಮಿಂಚುವವರು ಕೊಂಡದ ಕುಳಿಯವರು ಇದರ ನಡುವೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಧಾರಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಶಶಿಕಾಂಡ ಶೆಟ್ಟಿ ಕಾರ್ಕಳ; ಶಂಕರ ಹೆಗಡೆ ಯಲ್ಲಾಪುರ; ಅಕ್ಷಯ ಕುಮಾರ್; ಮಾರ್ನಾಡ್; ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಯಲಗುಪ್ಪ – ಮುಂತಾದವರು ತಮ್ಮದೇ ಛಾಪು ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥವು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ.

ದುರಂತ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ದುರಂತವು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೌರವನ ಪಾತ್ರವು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯು ಆಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ದುರಂತವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡಿವೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯು ಸೇರಿದೆ. ಅದನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಗದಾಯುದ್ಧದ ಕೌರವನ ಪಾತ್ರವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ದುರಂತ ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಆ ದುರಂತವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗೆದ್ದವರು ಅವರು ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವಕ್ಕೆ ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದವರು ಅಲ್ಲ. ಈಗ ಕೆಲವರು ಹೊಸ ಕಲಾವಿದರು ಇದ್ದಾರೆ. ರಸ–ಭಾವ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಸುಳಿಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ತರ್ಕಕ್ಕಾಗಿ ತರ್ಕ. ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಅವರು ರಿಪೇರಿಯೂ ಆಗಲಾರದು.

ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ

ಹೌದು. ಲುಕಾಕ್ಸ ರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾದ ರಚನೆಯೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ಸಮಾಜದ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಭಾವಗೀತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ವಿಮರ್ಶೆಯು ಭಿನ್ನವಾದ ಒಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಜನಾಂಗವೂ ಅದರದೇ ಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಜನಾಂಗವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟವೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದೂ ಹೌದು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಅನೇಕ ರೀತಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಹರೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಆಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಯಗವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಅನನ್ಯತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಯುಗವು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವನು. ಅವನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸುರಕ್ಷಿತವಾದ ಅಕ್ಷರಸ್ಥವಾದ ವರ್ಗವಾಗಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಎನ್ನುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜೀವನದ ಪ್ರೀತಿಯು ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಜೀವನದ ವಿರೋಧಿಯು ಅಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಅವನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಕನಸುಗಳೂ ಇದೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಶುರುವಾದ ಒಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಅವನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅವರ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕನ್ನಡ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿವೆ.

ಕೂಡಿ ಪಾಡುವ ಬನ್ನಿರೈ

ನಲಿದಾಡಿ ಪಾಡುವ ಬನ್ನಿರೈ

ಗಾಥ ಹರು ಪದೊಳೆಲ್ಲರುತ್ಸವ

ಮಾಡಿ ಹಿಗ್ಗುವ ಬನ್ನಿರೈ

ಮಳೆ ಗೆರೆದು ಬೆಳೆಯಿತ್ತು

ಸಂತತ ಇಳೆಯ ತಣಿಪಾ ದೇವನ

ಒಲುಮೆ ಗೋಸುಗ ಬೇಡಿ ಪಾಡುವ

ಸಲಿಸಿ ವಿಧ ವಿಧದರ್ಶನ

....

(ಕಾಯಕಕಲ್ಪ – ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ)

ಲಿರಿಕಲ್ ಕವಿತೆಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲ್ಯಾಂಡ್‌ಸ್ಕೇಪ್. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗವೂ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನೀತಿಯೂ ಇದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಷಯನಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಭಾವನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಯಾವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಷಯನಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿಯತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯವನ್ನು ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯವು ಹೊಸಮಾತನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೂ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುಂದರ ಕ್ಷಣಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಸುಂದರವಾದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಂದರ್ಭವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಗಾಂಧಿಯವರ ಕುರಿತು ಗಾಂಧಿಗೆ ಭಾಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಎನ್ನುವ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಬರೆದರೆ ಮೂವತ್ತಮೂರು ಕೋಟಿಯ ಕುರಿತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಹವೇ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಚಲನೆಯೂ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬರೆಯುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಕೆಲಸವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೂ ಒಂದು ಲ್ಯಾಬಿನಂತೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಅದರಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮೇಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾದಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವುದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಬದ್ಧತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ವಾದಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಿಕರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಯಾಕೆ ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

11. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ

ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನಾವು ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ ಅಥವಾ ಇತ್ತು. ಕಲೆಯು ಜನರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನೈತಿಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಲೆ ಅದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳನ್ನು ದಶವತಾರ ಮೇಳವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯು ವಿಷ್ಣುವಿನ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹರಿಕತೆ, ಭಜನೆ, ಭಾಗವತ ಕಥನಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗಳಂತೆ ಇದು ಕೂಡಾ ಭಾಗವತ ಪಂಥವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಕೃಷ್ಣ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಈ ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿಗಳ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕ ಬರೀ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಯಾವುದನ್ನೂ ಉತ್ಪಾದಿಸಲಾರ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರತೀಕ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯು ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೆಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಕ್ತಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಬರಹದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ

ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಆದಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅವನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಮೂಲತಃ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಕ್ರಮ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿನ ಭಾವನೆಗಳು ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅವರು ಕಟ್ಟುವ ಕತೆಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಶಯವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಶಿಷ್ಟರು ಹೇಳುವ ಕತೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಬರಹಗಳ ನಿಲುವು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸಹಜವಾದಿಗಳು ಅವನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಬದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಹಜವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಸೀಮಿತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸರಳೀಕರಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ನಿಜವಾದ ಕಲಾವಿದನು ಕಲೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ತಾನು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಲು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಮಿತಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನು ಕಲೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದಕ್ಕೂ ಅವನ ನಿಲುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜೀವನವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದಿನ ನಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಳವಾಗಿ ಕಲಕುವ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದಿನ ನಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ರಚನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಬಯಕೆಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಕೆಲವು ಅಗತ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂದರ್ಭ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು

ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಳವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ದಿನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೂಡಾ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಕುರಿತಾದ ನೋಟವು ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನಿಲುವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಬಾರದು ಎನ್ನುವ ವಿವೇಕವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಮಾತು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುವುದು ಕಡಿಮೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಮಾತು ಕೆಲವೇ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಒಂದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಹಾ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಕೆಲಸ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮಾತು ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಗುಣ ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮುಂತಾದವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾನೆಯಾದರೂ ಅವನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಕಾರಣವು ಅವನ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಆಲೋಚನೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಲಿರಿಕ್ ಎನ್ನುವುದು ವಿಷಯ ನಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಒಂದು ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗವು ಸಮಗ್ರವಾದ ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಭಾಗವತರು ಅದನ್ನು ತುಂಡು ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪದ್ಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಬರೀ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು

ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಕೆಲವು ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬರೀ ಕವಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ ಕವಿಗಳ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳು ಯಾವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಆಲೋಚನೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಅಂಗವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶಯವೆಂದರೆ ಅದು ಬರೀ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಲೇಖಕರು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವರ ಅನಾಸಕ್ತಿಯೆರಡೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ವಿಷಯವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಸಾರಾಂಶ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವವೂ ಕೂಡಾ ಸಮಾಜದ ಕುರಿತಾಗಿ ನಾವು ತಳೆಯುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವೆಂದರೆ ಸಮಾಜದ ಜೊತೆಗೆ, ಅದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಘಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡತೆಯೆಂದರೆ ನಾವು ಅದಕ್ಕೆ ತೋರಿಸುವ ಒಂದು ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ

ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತೇವೆ, ಹೊಸದಾದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ, ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಭಾವುಕ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಇರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬರಹ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ನಿಲುವುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಬರಹಗಳನ್ನು ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಸೂಚನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಂತರಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಅವರು ಆ ರೀತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಸುಲಭವೆಂದು ಅನಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅದು ಅನುಕೂಲವಾದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಷಟ್ಪದಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇದೆ. ಅವರು ಹೇಳಿದ ವಿಷಯಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅವರ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಅವರ ಬರಹಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಬರಹಗಳು ಅನನ್ಯವಾಗಿಯೇ ನಮಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಮುದ್ದಣನೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯೇ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾದವು.

12. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಔರುಬಾಕ್ ಕೂಡಾ ಒಬ್ಬ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅದರ ಬದಲು ಬೇರೆ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಇಷ್ಟೆ – ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ವಾಸ್ತವ ಎಂದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಅನುಕರಣೆಯು ಹೌದು. ಅದು ಬರಹದ ಮೂಲಕ ನಾವು ಸಾಧಿಸುವ ಮಾಯೆ ಅಲ್ಲ. ಬರಹವು ವೈಭವೀಕರಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಒಂದು ವಾಸ್ತವತೆಯು ಏನು? ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅನುಕರಣೆಯ ಹತ್ತಿರ ತಂದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವರ್ಗವಾಯಿತು. ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ರಾಜರ ಸುದ್ದಿ. ಅದೇ ಥರ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದು ರಾಜ, ರಾಣಿಯರು, ಅವರ ಕಲಹಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಜೀವನದ ವಿಧಾನಗಳು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ದ್ವಂದ್ವ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಕಲಿಕೆಯ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇದು ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಯುದ್ಧಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಯುದ್ಧದ ಸಾರ ಭಾಗವು ವಿಷಾದ. ಅದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ದಾರಿ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಇರುವ ಇತರ ಮಾರ್ಗಗಳ ಥರ ಇದು ಇಲ್ಲ. ಇತರ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ. ಸಂಕೇತಗಳು ಇವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಶಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದು ಇದರ ಗುರಿಯು ಅಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ

ಎನ್ನುವುದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬದಲಾಗಲೂ ನಮಗೆ ವಿವಿಧ ಕಾರಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವ ನಮಗೆ ರೂಪಕದ ಥರ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಉಪಮೆಯೂ ಅಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಔರ್ ಬಾಕ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇರುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಲವೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬಾಹ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿವರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರವೂ ಇರುತ್ತದೆ, ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವೂ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು: ಅದರ ಮೊದಲ ಗ್ರಹಿಕೆ ಹುಟ್ಟುವುದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಲೇಖಕನು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಸಂಕುಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಿತ್ರವು ಅಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ, ಮನುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವು ಬಂದಿದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಅವನ ಇತಿಹಾಸದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ತುಣುಕುಗಳು ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಕೂಡಲೇ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ನೆಲೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ ಅದೇ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ, ಅವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಲಾರದು. ಅತ್ಯಂತ ಉದಾತ್ತನೂ, ಭಯಂಕರ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಗಿರುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು ಇದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾರನು.

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಿನ್ನವಾದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬರಹಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರ ನೆಲೆಯು ಬೇರೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಅತ್ಯಂತ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ರನ್ನನಲ್ಲಿ ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಉದಾತ್ತನಾದ ನಾಯಕನು ಮತ್ತು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸೋಲಿನ ಭಯವು ಇದೆ. ರಾಜ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಅವನನ್ನು ತೊರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಸಂಬಂಧಿಕರ ಸಾವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಾನೆ. ತಮ್ಮ ದುಶ್ಯಾಸನ ಕರುಳನ್ನು ಬಗೆಯುವ ಭೀಮನ ಅಟ್ಟಹಾಸವನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾನೆ, ವಿಧಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ತೊರೆದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಮೂರ್ತ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಕಲನವೂ ಅಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ಮಲೆನಾಡಿನ ಒಂದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಜೇಮ್ಸನ್ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಶ್ಚಿಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಜಾಗವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಸ್ತವ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಹೀಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಕಾಣಬೇಕು ಎಂದು ಅನೇಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಡೆದಿಯೋ ಮತ್ತು ಹಿಂದೆ ಆಗಿ ಹೋಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಮಗೆ ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯು ದೊರೆಯಿತು. ಯಾವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದು ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅವನು ನಮಗೆ ಇರುವ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಓಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಿಕ್ ಜಾರ್ ಬಾಕ್ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುವಾಗ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ಒಂದು ವಾಸ್ತವತೆಯು ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವ ಮಾರ್ಗವು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭವ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಜನರು ನಂಬದ ಪುರಾಣಗಳ ಆಖ್ಯಾನಗಳು ಇವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಮರುಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತೀಕವೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಪುರಾಣಗಳು ಜನತೆಯ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಪುರಾಣದ ಕತೆಗಳು ಜನತೆಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಕತೆಗಳು ಹೌದು. ಜನರು ಪುರಾಣವನ್ನು ನಂಬುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹರಿಕೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕಟೀಲಿನ ಆರು ಮೇಳಗಳು ಹರಿಕೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನಾವು ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲ. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಲ್ಲ. ಆನುಕರಣೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ. ಕಾರಂತರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳದೇ ಇರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ತಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ವಾಸ್ತವದ ಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಅದು ಸ್ಥಳವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳು ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗಲೋ ಒಮ್ಮೆ ನಡೆದ ಘಟನೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಸರ್ತಿ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನದ ಒಳಗೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಂಥಗಳು ಬಂದು ಹೋಗಿವೆ.

ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅದರ ಲಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಏನು ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ್ದು ಮಾರ್ಗವಾದರೆ ಷಟ್ಪದಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ. ಎರಡರ ಬಗೆಗಳು ಬೇರೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಘಟನೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಘಟನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಘಟನೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೀಗೆಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧವು ನೇರವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆಯೂ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಒಂದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ಶಕ್ತಿಯೂ ಬರಬಹುದು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾವನ್ನು ನಾವು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕವೂ ನೋಡಬಹುದು. ಡಾಂಟೆಯು ಬರೆದಿರುವುದು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಒಂದು ಭೂತಕಾಲವು ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ತಮಾನದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಚಹರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಷಟ್ಪದಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ರಾಗ-ತಾಳಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗುತ್ತವೆ. ಕಂದ; ರಗಳೆಗಳು ಕೂಡಾ. ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಕಂದ ಪದ್ಯ; ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತವೆ.

'ಕರುಣನಿಧಿ ಕೇಳೊಂದು ರಾತ್ರಿಗೆ
ತರುಣಿ ಮಣಿ ರಂಭೆಯಳ ಭೋಗವ
ಕರುಣೆ ಸಲುಬೇಕೆನಗೆ ವರವದೆ ಬೇರೆ
ಬೇಡೆನಲು
ತರಣಿ ಸಂತನ ಕುನಗುತಾಗಲಿ
ಕರ ದಿನ ನನವಳಿರುವ ಮನೆಯೊಳ
ಸಾರಿಸುತು ದಯಕೆ ತನ್ನಿರೈನುಭಟ
ರೈದಿದರು ಕೊಂಡು'
(ಭಾಮಿನಿ) (ಶಿವ ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಮಹಿಮೆ)

'ರಂಭೆಯ ಮನೆಯೊಳಗಿರಿಸುತ। ಲಂಬುಜಸಖನುದಯ
ಕಾಲಕುಂದಗುವೆವೆನುತ॥ ಮಂಬರಿಯಲು ತುಸು
ಸಮಯದಿ ಕುಂಭಪಯೋಧರೆಯು ಕಂಡು
ನುಡಿಸಿದವಳವನಂ'
(ಕಂದ – ಅದೇ)

ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸತ್ಯವು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆಯು ನಮಗೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ್ದು. ಅದು

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಮಗ್ರವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈವತ್ತು ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ತರಗತಿಯ ಒಳಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿನ ಥರ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಥರವಾಗುತ್ತದೆ. ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪಾತ್ರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಶಿಸ್ತನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತದೆ.2 (ಗ್ರಾಂಶಿ ಪ್ರಿಸನ್ ನೋಟ್ ಬುಕ್)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬುನಾದಿಯೂ ಹೌದು. ಬರೀ ಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಜೀವನ ಹೇಗಿದೆ? ಜೀವನ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಎಂಬುದನ್ನು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನಾವು ಆಸ್ತಿಕರೋ ನಾಸ್ತಿಕರೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ವೈಚಾರಿಕರು ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ನಾವು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಎಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ನಮಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂದರೇನು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲ ಚರ್ಚೆಯು ಶುರುವಾದ್ದು ಭರತನಿಂದ. ಅವನು ನಾಟಕದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ನಾಟಕವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

13. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಷೆ: ಭಾವೋಪಯೋಗಿ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಿಚರ್ಡ್ ಎರಡು ಮಾದರಿಯ ಭಾಷಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಿಚರ್ಡ್‌ನ 'ಸೈನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ; ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ, ಭಾಷೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಗೂ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂದು ಅವನ ವಾದ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಗೂ – ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಭಾಷೆಗೂ ಅಂತರವಿದೆ. ರಿಚರ್ಡ್ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹವಿರಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ; ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದ. ಕವಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಅನುಭವ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಓದುವುದರ ಮೂಲಕ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ರಿಚರ್ಡ್‌ನ ಈ ವಾದಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ದೊರಕಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ.

ಇದನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಗೊತ್ತಿದ್ದು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಾಗ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ:

"ಏನು ಸಾರಥಿ ಸರಳ ಪಾಂಡವ
ಸೇನೆಯನು ಗೆಲಬಹುದೆ
ಪಾಂಡವರ ಮಾನಿನಿಗೆ ವೈಧವ್ಯ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು

ತರಬಹುದೆ

ಸಾನುರಾಗವೆ ನಿನಗೆ:"

(ಶಲ್ಯನಿಗೆ – ಕರ್ಣ)

ಶಲ್ಯನ ಹತ್ತಿರ ಕರ್ಣ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವಿದೆ.

"ಏನು ಸಾರಥಿ. ಈ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಭುಗಿಲೇಳುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಪಾಂಡವರ ಸೇನೆಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲಬಹುದೇ? ಪಾಂಡವರ ಮಾನಿನಿಯಾದ ದ್ರೌಪದಿಗೆ ವೈಧವ್ಯ ದೀಕ್ಷಾವಿಧಿಯನ್ನು ತರಬಲ್ಲುದೆ? ಇದಕ್ಕೆ ನಿನ್ನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯೇ?"

"ಇದನ್ನು ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿದ. ಒಂದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ, ಮತ್ತೊಂದು ಭಾವನಾತ್ಮಕ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ. ಲೋಕೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲಸಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ. ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಮಾಗಧವಧೆಯ ಮಾಗಧನ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು:

"ಹೆತ್ತ ತಾಯಿ – ತಂದೆಯವರಿಗೆ ಬೇಡವಾದ ಶಿಶುವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ನನ್ನ ಎರಡು ಭಾಗವಾದ ದೇಹ. ಅದು ತಾಯಿ–ತಂದೆಯವರಿಗೆ ಬೇಡವಾಗಿತ್ತು. ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ ಬಿಸಾಡಿ ಬಂದರಂತೆ. ಜರೆಯು ಯಾರೇ ಇರಲಿ ನನಗದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಸೀಳಾದ ನನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ತಿನ್ನಬೇಕೆಂದು ಜೋಡಿಸಿ ಬಾಯಿಗೆ ಇಡಬೇಕು ಎನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸೀಳಾದ ನನ್ನ ದೇಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪೂರ್ಣತೆಯು ಬಂದಿತು. ಅಳುವುದಕ್ಕೆ ಶುರು ಮಾಡಿದನಂತೆ. ಜರೆಯಿಂದ ಮರು ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದೇಹ ನನ್ನದು. ಅಂದಿನಿಂದ ನನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಜಗತ್ತಿನ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕುಮಾರರ ಬಗ್ಗೆ ದ್ವೇಷ ಕೂಡಿ ಬಂತು. ಈ ಅಧ್ವರ ಮಾಡಲು ಕ್ಷತ್ರಿಯ ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ಜಯಿಸಿ ಸೆರೆಮನೆಗೆ ಹಾಕಿದ್ದೇನೆ. ಇದೀಗ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯ ಸಮಯ. ಇದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಎದೆ ನಡುಗಿಸುವ ನನ್ನ ಭೇರಿಯ ಸದ್ದು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಏನಾಯಿತು?" ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಠ್ಯದ ಒಳಗಡೆಗೆ ನಿಂತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ, ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂಥದ್ದು ಕೂಡಾ ಕೃತಿಗಾರನು ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ.

ಘಟನೆಗಳು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ಮುಖಾಂತರ ಒಳ ನುಗ್ಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದು ಅನಂತರ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಪಾವಿತ್ರ್ಯವು' ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ ಕೂಡಾ.

ಘಟನೆಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಪಾವಿತ್ರ್ಯ' ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಪಾವಿತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಲ್ಲ. ಸಂವಹನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಿಧಾನ, (ರೂಪ) ಅದನ್ನು ಹೆಣೆಯುವ ವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಥನ ಕ್ರಮದ ಭಾಷೆಯು ಯಾವ ಕಾಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

14. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ

ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ರಾಚನಿಕವಾದ ವಿಧಾನವು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬಂತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನೇಕರು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ನಾವು ಅದರ ಸಂವಾದಿತನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪವು ಇದೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದರು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಲಿಂಗತಾರತಮ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವೇ ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರದಲ್ಲಿ ಆಯಿತು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವು ಉಂಟಾಯಿತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯೂ ಆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಭಾಷೆಯು ಇದೆ. ಅದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರೂಪಕವು ಹೇಗೆಲ್ಲಾ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ, ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗೂ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ, ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆ ಸಂಬಂಧಗಳು ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಗ್ರೇಮಾಸ್ ಭಾಷೆಗೆ, ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವಾದವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೇಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಭಾವನೆಯು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಲೇಖಕನು ಒಂದು ಸಂಕೇತದ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯು ಕೊಡುವುದು ಸತ್ಯ. ರಷ್ಯಾದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು.

1929ರ ತರುವಾಯ ಭಾಷೆಯ ಚರ್ಚೆಯು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ರಾಚನಿಕ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹೇಗೆಲ್ಲಾ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಬರಹವೂ ನಮಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯು ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೇಗೆ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಯಿತು. ರಾಚನಿಕವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಚಳುವಳಿಯೂ ಆಯಿತು. ಸಸೂರನ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನವು ಕಾಲ ಮತ್ತು ರಚನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ರಚನಾವಾದವನ್ನು ಅನೇಕರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ರಾಚನಿಕ ವಿಧಾನವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕರವೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಈವತ್ತು ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಪಠ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈವತ್ತು ನಮಗೆ ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಅವನ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ರೂಪಗಳು ಕೆಲವು ಕಾರಣದಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜತೆಗೆ ಅವನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಅವಕಾಶವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾಲವು ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಲ್ಲಟವೆನ್ನುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಅದರ್ಶ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ನಮಗೆ ಈವತ್ತು ಕಾಲವು ವಾಸ್ತವದ ಒಂದು ಭಾಗವೂ ಆಗಿದೆ. ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭ್ರಾಂತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಈ ಆಗು ಭವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು

ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ: ನಮಗೆ ಇದನ್ನು ಈಗ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಮಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭವು ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಎರಡೂ ನಮಗೆ ಇರುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಶುದ್ಧತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಹೀಗಿದೆ:

1. ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ.
2. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ.
3. ಸಭಾ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದು.
4. ಅಶ್ಲೀಲವಾದ್ದದನ್ನು ಬಳಸದಿರುವುದು.
5. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಮಾತು.
6. ಉಚಿತಾನುಚಿತ ವಿವೇಕ.
7. ಕಾಲ ಅವಕಾಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಮಾತು.
8. ಹೀನೋಪಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸದಿರುವುದು.
9. ರಾಜವೇಷಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಘನತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು.
10. ಪ್ರಸಂಗದ ನಡೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು.
11. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಔಚಿತ್ಯ ಮೀರಿ ಮಾತಾಡಬಾರದು.
12. ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಮಾತು.

ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ನಮ್ಮ ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ತುಂಬಾ ನಿಗೂಢವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಿಗೂಢವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಆಗದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ತಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಕಾರ್ಯವೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಣಗಳು ಹಾಗೂ ಕಾರ್ಯಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜತೆಗೆ ನಾವು ಯಾವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ

ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇದ್ದರೆ ನಾವು ಅದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೊರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಅದನ್ನೂ ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಕಾಲವು ನಮಗೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ನಾವು ಒಂದು ಕಾಲದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲವು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಲವನ್ನು ಒಂದು ಭೌತಿಕವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಆವರ್ತನ ಮಾದರಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಡಿಯಾರವು ನಮಗೆ ಹೇಳುವ ಕಾಲವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿಯ ಕಾಲವನ್ನು ನಾವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಭೌತಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ನಮಗೆ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಕ್ರೋನಸ್ ಅಂದರೆ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಕಾಲದ ಗತಿ. ಇದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ನಿಜದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಯಾನ್ ಅಂದರೆ ನಿಜವಾದ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದ ಕಾಲ. ಆದರೆ ಇದರ ತರ್ಕವು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಪಲ್ಲಟವಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಾಲದ ದೆಸೆಯಿಂದ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಬಹುದು: ಕಾರಂತರ ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಬರುವವರೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲವು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭೂತಕಾಲವು ಇದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ತಮಾನವೂ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭವಿಷ್ಯದ ಸೂಚನೆಯು ಇದೆ. ಇದನ್ನೇ ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಕಾಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಾಲವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗುವಂತೆ ವಿವರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾಲದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಭವಿಷ್ಯವು ಮೊದಲು ಬಂದು ಅನಂತರ ಭೂತಕಾಲವು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನ ಅದರ ಅನಂತರ ಭವಿಷ್ಯವು ಬರುವುದರಿಂದ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ

ಹೇಳಬಹುದು: ನಮಗೆ ಇರುವ ವರ್ತಮಾನವೇ ನಮ್ಮ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯದ ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಲವನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

1. 10 ಗಂಟೆಯಿಂದ – 12 ಗಂಟೆಯವರೆಗೆ – 1 ನೇ ಕಾಲ
2. 12 ರಿಂದ – 2 – 2 ನೇ ಕಾಲ
3. 2 – 3 – 3 ನೇ ಕಾಲ
4. 3 – 5 – 4 ನೇ ಕಾಲ

ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಕಾಲದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದೆ. ಅದು ಕುಣಿತದ ಗತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. 1ನೇ ಕಾಲ ನಿಧಾನ ಗತಿ. 3 ನೇ ಕಾಲ ಸ್ವಲ್ಪ ಏರುಗತಿಯದ್ದು. 3ನೇ ಕಾಲ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಏರುಗತಿ. ಹೀಗೆ ಏರುಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯದು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನಡೆಯುವ ಕಾಲ. ಅದು ತ್ರೇತಾಯುಗ, ಕೃತಯುತ, ದ್ವಾಪರಯುಗ, ಕಲಿಯುಗ ಹೀಗೆ ಇರಬಹುದು.

ಅದು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಸಂಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಕಾಲವು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲವೇ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ.

ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳು ಹಾಗೂ ಸ್ಥಳೀಯತೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಕಾರಣವು ತಿಳಿಯದೇ ಹೋದರೆ ನಾವು ಒಂದು ತಪ್ಪು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್‌ನ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಿವೆ. ಕಾಲವನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೂಲ ನೆಲೆಯು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಯಾವುದು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಕಾರಣಗಳ ಸಮಗ್ರವಾದ ಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬೆಂಕಿಯು ಸುಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ಸುಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಬೊಬ್ಬೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಜ್ಞಾನ. ಬಹುತೇಕ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳು ಬೆಂಕಿ ಎಂದರೆ ಸೂರ್ಯ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಅಕಾರಣವಾದ್ದು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಅವರು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು,

ಭೂಮಿಯನ್ನು, ಚಲನೆಯನ್ನು, ನೀರನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಅವರು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ನಂಬಿದರೋ ಅದನ್ನು ಜನರಿಗೆ ನಂಬುವಂತೆ ಕತೆ ಕಟ್ಟಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗ ಎರಡೂ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ದೇವರ ಕೃಪೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಬಾಹ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಲವು ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸೀಮಿತವಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವರು ಕಾಲವನ್ನು ಒಂದು ವಿಧಿಯ ಥರ ನೋಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಕಾಲವು ಅವರಿಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಆಯಿತು ಆದರೆ ಕಾಲವೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಕಾಲವು ಅವರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳಿಗೆ ಕಾಲವು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಚಾರವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಇದು ಎಷ್ಟೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಕಾರಣವೂ ದೇವರೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವಿಗೆ ಅವರು ಬಂದರು. ಇದರಿಂದ ಅವನು ನಿಯಾಮಕನಾದ. ನಮಗೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವವನು ಅವನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ದೇವರಿಗೆ ಮೊರೆ ಹೋಗಬೇಕು ಎಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳು ಹೇಳಿದರು. ಭಾವುಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಇದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದು ಬರೀ ಭಾವನೆಗಳು ಆಧರಿಸಿದ ನಿಲುವು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿಬೇಕಾದ್ದು ಕಾರಣಗಳು. ಅಂದರೆ ನೀರು ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಹರಿಯುತ್ತದೆ ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ರೈತನೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅದರ ರಹಸ್ಯವು ತಿಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕವೇ ಬೇಸಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೆಳಗೆ ಹರಿದು ಬರುತ್ತಿರುವ ನೀರನ್ನು ಉಪಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಕ್ತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಎಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನು ಜ್ಞಾನದ ಔದಾಸೀನ್ಯ ತಾಳಬಾರದು. ಅವನ ಜ್ಞಾನವು ವೃದ್ಧಿಯಾಗಬೇಕು. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಜ್ಞಾನವಿದ್ದರೂ ಸಾಲದು.

ಕಾಂಟ್ ನಿಜವಾದ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡರೆ ಸರಿಯಾದ ತೀರ್ಪನ್ನು ನೋಡಲಾರ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾವು ನಮ್ಮದೇ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸರಿಯಾಗಿದೆಯೇ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜೀವನ

ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಪರೀಕ್ಷೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸರಿ ಅಥವಾ ತಪ್ಪು ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವು ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಪರಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಡ್ಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಹಣೆಯ ಬರಹ. ಅದರಿಂದ ಅವರು ತೃಪ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ನಾವು ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳ ಸಂಬಂಧ ವಿವೇಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ವಿಚಾರವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿದರೆ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನವು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅವರು ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ನಾವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರೆ ಆಗ ಅದರ ಉತ್ತರವೂ ನಮಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತರ್ಕವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿಜವಾದ ಆಲೋಚನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಿಜವಾದ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವ ಯತ್ನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಅನಿಸಿಕೆಯಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉದ್ದೇಶವು ಇರುತ್ತದೆ. ತಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಹಾರವು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಸೀಮಿತವಾದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಸೀಮಿತವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಂತದ ಕಾರಣಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ವಂತದ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಂವೇದನೆಯು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕಾಂಟ್ ಮೊದಲಾದವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಮಗೆ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯು ಕಲೆಗೆ ಬರುವಾಗ ಅದು ರಾಚನಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಅದನ್ನು ವಿವರಣೆ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟವೆನ್ನುವುದು ತಿಳಿದಿದೆ. ಡೆಲ್ಯೂಷೆ ಇದನ್ನು ಎರಡು ಥರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಮಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂವೇದನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ನಮಗೆ ಒತ್ತಡವನ್ನು ತರುವ ಸಂವೇದನೆ. ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಲ್ಲದ ಸಂವೇದನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಕೆಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂವೇದನೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ನೆನಪು, ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು, ಕಾರಣಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಸಂವೇದನೆಯೇ. ಆದರೆ ಕೆಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸುವುದು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಇದ್ದರೆ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲೆವು. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ನಮಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಇದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ವಸುನಿಷ್ಠವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒಂದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂವೇದನೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾವು ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಂವೇದನೆಯು ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂವೇದನೆಯು ನಮಗೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಚಾರವೂ ಹೌದು. ಲೇಖಕ ಮತ್ತ ಅವನ ಸಂವೇದನೆಯು ಒಂದು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಂವೇದನೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲಾವಿದನ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಸತ್ಯವು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ನಮ್ಮ ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಆ ಸಂಜ್ಞೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅದರ

ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಮಗೆ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯು ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನಾವು ಕೆಲವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಾಂಟ್ ಇದನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ನೈತಿಕ ಸಂವೇದನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾರ್ಕಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವೇದನೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಜ್ಞಾನ, ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಹೌದು.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಅಗತ್ಯಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾಂಟ್ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾಂಟ್ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಡೆಲ್ಯೂಷೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಸಂಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಯಾವುದು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಇದೆ ಹಾಗೂ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾವು ಸಂವೇದನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ, ಯಾವ ಬಾಹ್ಯದ ಕಾರಣಗಳು ನಮಗೆ ಈ ಒತ್ತಡವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಡೆಲ್ಯೂಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊರಗಿನದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವೀಕಾರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ಹಸಿರು ಎಲೆಯು ನಮಗೆ ಹಳದಿಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಮನಸ್ಸು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು

ನಮ್ಮದಾದ ಆಲೋಚನೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಾನು ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನನ್ನ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮಗೆ ಕೆಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೋ ಅದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುವುದು ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೌಶಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯೇ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಡೆಲ್ಯೂಷೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಪರಿಕರವೂ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗೆ ನಾವು ಮಾಡುವ ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಅನುಸಂಧಾನವೂ ಆಗಿದೆ.

ಒಬ್ಬ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಲೇಖಕನು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಗಮನಾರ್ಹ. "ಸರಸಜಾಂಬಕಿಯರೆ ಕೇಳಿ ಶಶಿ ಪರಂಪರೆಯೊಳು ರಾಜ್ಯವಾಳಿ ದೊರೆಗಳೇರಿದ ಸಿಂಹವಿಷ್ಟರದಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಿತ್ರವೀರ್ಯಧರೆಯಾಳುವ ಮುದದಿ ---" "---------- ಓ ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿಯರೆ ಈ ಒಂದು ಸಂಬೋಧನೆಯಿಂದ ಈಗ ನೀವು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲಿರಿ ಎಂದು ನಾನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆ. ಹಾಗೆ ನಿಮ್ಮನ್ನು ನಾನು ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿಯರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು. ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿಯರೆ ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸುವುದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕವಿ ಸಮಯದ ಹಾಗೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಪ್ರಿಯನಾದವನು ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಹಾಗೆ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ತಂದೆಯಾದವನು ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.. ಆರಾಧಕನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಆರಾದ್ಯ ದೈವವಾದ ದೇವಿಯನ್ನು ಹಾಗೆ ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆಯನ್ನು ಕೊಡತಕ್ಕ ಒಂದು ಪದ. ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತು ಈ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟೋ ಪುಷ್ಪಗಳು, ತರು ಲತೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜನರು ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಪಂಚ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಇದ್ದದ್ದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪವಿತ್ರವಾದ ತಾವರೆ ಅರಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದಾದ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿದ ಅದು ಬರೀ ಬಣ್ಣ ಅಲ್ಲ ಬರೀ ಕಂಪೂ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದಾದ

ಮಾಧುರ್ಯ, ಒಂದು ಸ್ನಿಗ್ಧವಾದ ರಸಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಗರ್ಭವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ಅದು ಈ ಪುಷ್ಪಗಳೆಲ್ಲಾ ದೇವರ ಆರಾಧನೆಗೆ ಇದ್ದದ್ದು. ತುಳಸಿ ಪರಿಮಳಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವುದಲ್ಲ. ಗಂಧಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ತುಳಸಿ ಪಾವಿತ್ರ್ಯದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ದೇವರಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸುವಂತಹುದು. ತಾವರೆ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಹೌದು. ಅದರದ್ದಾಂತಹ ಬಣ್ಣಕ್ಕೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಕಾಲಾನುಸಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬದಲಿಸುವಂತಹ ಪರಿವರ್ತನ ಶೀಲವಾದ ಸತ್ವವಿರುವ ಪುಷ್ಪವೂ ಹೌದು. ಅದು ಬಲುದೊಡ್ಡ ಮಧುರ ಗೇಹವೂ ಹೌದು. ಸೂರುನ ಬಿಸಿಲಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅರಳುವಂತಹುದು. ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ವ್ಯವಹರಿಸುವಂತಹುದು. ಭಗವಂತನಿಗೆ ಬಲು ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಗವಂತನ ಬಣ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಾಕ್ಷನೆಂದೋ ಪದ್ಮ ಪಾದನೆಂದೋ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅವನ ಹೃದಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ದ್ಯೋತಕ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಇಚ್ಛಾ ಕ್ರಿಯಾ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು." (ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ ಭೀಷ್ಮನಾಗಿ) ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವು ಒಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪದವೂ ತುಂಬಾ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನೀಡಿದೆ.

ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಡೆಲ್ಯೂಷೆ (*ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ) ಅವಕಾಶ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಸಂವೇದನೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನವು ಬೇಕು.

ತರ್ಕಕ್ಕೂ ಸಂವೇದನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅವನು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭೌತವಾದಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ನಿಲುವುಗಳು ಆದರ್ಶವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಹೇಗೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯವು ಅನೇಕವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ದಾಖಲೀಕರಣವೆಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದ. ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಚಹರೆಯನ್ನು ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನನ್ಯತೆಯು ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎನ್ನುವುದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಖರತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ, ಕಲಾವಿದನ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವ ಅತೀಂದ್ರಿಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ ಅವನು ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯ ಅವನು ಯಾವುದನ್ನೂ ವಿವೇಚನೆಯು ಇಲ್ಲದೆ ಬಳಸುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಅದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಜ್ಞಾನದ ಇತಿಹಾಸ, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಷ=ಷ= ನೀನಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ಸೊನ್ನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಅಂಗಗಳು ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ರಚನೆಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬರಹ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಬೇರುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಮರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬೇರುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಬೇರುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಜಗತ್ತು ಆಗುತ್ತದೆ. ಬಹುತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನೇಕ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಕೆಲವು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪಠ್ಯವು ಮತ್ತೊಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅವನು ಎತ್ತುತ್ತಾನೆ: ಅದು ಗ್ರೀಕಿನ ಗಣಿತದ ಮಾದರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳು ಇವೆ. ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತೊಂದು ಅದರ ಅನ್ವಯ. (ಥಿಯಾರಮೆಟಿಕ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಬ್ಲಾಮೆಟಿಕ್) ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಿದೆ. ಅನ್ವಯಗಳೂ ಇವೆ. ಅರ್ಥಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಅನ್ವಯಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. "ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ನಾವು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಸ್ನೇಹವನ್ನೇ ಬಯಸುವುದು. ಏನು ನಮ್ಮ ಬದುಕು ಎಂದರೆ ಆಟದ ರಂಗಸ್ಥಳವಾ? ಈ ಆಟದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಅಂತ ಉಂಟು ಅದರಲ್ಲಿ ಸರ್ವ ಗುಣಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪನಾಗಿ ಕಥಾನಾಯಕನಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೊಬ್ಬ ಸ್ನೇಹಿತ ಹಾಸ್ಯಗಾರ. ಹೆಡ್ಡರಲ್ಲಿ, ಹೆಡ್ಡರಲ್ಲಿ ಹೆಡ್ಡ ಉಚ್ಚಾರದೋಷ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪೆದಂಬು ಮಾತಾಡುವವ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನೋಡಿ ಒಬ್ಬನೋಬ್ಬ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಅಂಥಾ ಅಸಡ್ಡಾಳ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡ್ಲಿಕೆ ಹೋದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗಮನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಯಾರು ಎಂದು ಕೇಳ್ಲಿಕೆ ಶುರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಇದು ಸರಿ ಎಂದು ಎಂದು ಒಬ್ಬನೂ ಕೇಳ್ಲಿಲ್ಲಾ. ಗಂಡಸಿಗಿಂತ ಹೆಂಗಸು ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢೆ. ಸುಮ್ಮನೆ ಅಲ್ಲ ಹೇಳಿದ್ದ ಸುಭಾಷಿತಕಾರ----- ಚಾತುರ್ಯಂ ನಾರ್ಯಾ ಅಂತಾ ಮತಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ. ಬೆಳಗಿನಿಂದ ಬೈಗಿನ ತನಕ ದುಡಿಯುವುದು ಗಂಡಸಲ್ವಾ ಸಂಜೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದು ಯಾಕೆ

ಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಅರ್ಥ ವಿತರಣಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ವಿವೇಕ ಬುದ್ಧಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಪ್ರಾಂಜಲವಾಗಿ ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಹಾಗಾಯಿತು. ಅದು ಏನಿದ್ದರೂ ಹೆಂಗಸರಿಗೆ. ಆಳ ಸಮುದ್ರ ತನಕ ಮೀನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಬರುವುದು ಗಂಡಸು. ಅದನ್ನು ಬುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಸಂತೆ ಸಂತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವುದು ಹೆಂಗಸು ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂವಿನ ಗಿಡಕ್ಕೆ ಗೊಬ್ಬರ ಹಾಕುವುದೇನು, ಔಷಧಿ ಬಿಡುವುದೇನು ಅದೆಲ್ಲಾ ಮಾಡುವುದು ಗಂಡಸರು. ಅದನ್ನು ಆಯ್ದು, ಕೊಯ್ದು, ನೆಯ್ದು ಮಾಳೆ ಮಾಡಿ ಸಂತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರುವುದು ಯಾರು ಹೆಂಗಸರು. ಏನು ಚಲಾಕಿ ಹೆಂಗಸರು ಮಾತ್ರ. ಭಟ್ರೇ ನನ್ನನ್ನು ನೋಡಿ – ಅವರಿಗೆ ಮುಖ ನೋಡಿದ ಕೂಡ್ಲೆ ಶೆಟ್ರು ಯಾರು ಭಟ್ರು ಯಾರು ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಬುದ್ಧಿವಂತೆಯರು. --------" ಇದು ಅನ್ವಯದ ಕ್ರಮ (ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದವರು ವಾಸುದೇವ ಸಾಮಗರು)

ಅನೇಕ ಪ್ರಸ್ಥಭೂಮಿಗಳು ಕೂಡಾ. ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳು ಇವೆ. ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅನೇಕ ಪದಗಳ ರಾಶಿಗಳೂ ಇವೆ. ಅನೇಕ ಜ್ಞಾನಗಳೂ ಇವೆ. ಇದನ್ನು ಕಲಾವಿದನು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ.

15. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಸಗಳು

ರಸದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

"ಶೋಕರಸವೇ ಆಗಲಿ, ಶೃಂಗಾರ ರಸವೆ ಆಗಲಿ ಭೀಭತ್ಸ ರಸವೇ ಆಗಲಿ ರಸ ಹೌದು ತಾನೆ? ಹಾಗಾದರೆ ನಿಜವಾದಂಥ ರಸ ಅನುಭವಿಸುವಂತಹ ರಸಿಕನಿಗೆ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಹಕನಿಗೆ ಇಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಏನನ್ನ ಉಂಟು ಮಾಡಬೇಕು? ಚೆನ್ನಾಗಿ ದುಃಖ ರಸವನ್ನ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಅಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮತ್ತೂ ಆತ್ಮ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನ ನೀಡಿ ಇನ್ನವ್ರ ಅದೇ ಥರದ ರಸವನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಪಡೆಯುವುದಿದ್ದರೆ ನಾನು ಅದನ್ನು ಕ್ಷಣಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಲವಲವಿಕೆ ---- ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಸದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಯಾವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಯಾವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಯಾವುದು ಕನಿಷ್ಟ? ಅದು ಇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ರಸ ಮಾನಸಿಕವಾದ ಶಾಂತಿಯನ್ನೇ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಏನನ್ನ ವಿವರಿಸಲು ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆಹಾ ಆಃ ಎನ್ನುವ ಉದ್ಗಾರವನ್ನ ಹೊರಡಿಸಿದರೆ ---------"(ಗದಾಯುದ್ಧದ ಕೌರವನಾಗಿ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್) ಇಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಸದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗದ ಸಾಧನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಚರ್ಚೆಯು ಹೇಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ್ಯದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಭಾವುಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರಸವು ಪೂರಕವೆಂಬ ನಿಲುವು ಭರತನದು. ಹೀಗಾಗಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ದೈನಂದಿನ ಜೀವನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿ ರಸಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶವನ್ನು ಭರತನು ಗುರುತಿಸಿರುವುದರಿಂದ

ಸಹಜವಾಗಿ ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವದ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಕುರಿತಂತೆ ಯೋಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಪೂರ್ವ ಭಾರತೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ರಸ ಶಬ್ದವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಹೀಗೆ: ರಸ ಎನ್ನುವುದು ಬಹು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಶಬ್ದ. ರಸ ಶಬ್ದೇ, ರಸ ಆಸ್ವಾದನ ಸ್ನೇಹ ನಯೋ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಧಾತು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಈ ಮಾತು ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಉದ್ವೇಗವನ್ನೋ ಆವೇಗವನ್ನೋ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ಕೂಗಿಗೆ, ಗರ್ಜನೆಗೆ ರಸನ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದು ಶೋಭನ ಧ್ವನಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವೂ ಪ್ರೀತಿವರ್ಧಕವೂ ಆಗುತ್ತದೋ ಅದು ರಸಸ್ಯಂದಿ ಎಂದು ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು, ಅಲಂಕಾರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಮಧುರ, ಮನೋಹರ, ಪ್ರಣಯಪೂರ್ಣ, ಆರ್ದ್ರ, ಸತ್ವಸಂಪನ್ನ, ಸಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಸಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರತಕ್ಕವು.[15] ರಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅರ್ಥಗಳು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಋಗ್ವೇದ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ರಸ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಏಳು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

1. ಹರಿಯುವಿಕೆ ಅಥವಾ ದ್ರವ, ವನಸ್ಪತಿಗಳ ರಸ
2. ಸೋಮರಸ
3. ಯಾವುದೇ ಯಜ್ಞಪೇಯ
4. ಸಪ್ತಮಧಾತು
5. ಯಾವುದೇ ಮಾದಕಪೇಯ
6. ಸಾರ
7. ಯಾವುದೇ ಹಿತವಾದ ಪೇಯ

ರಸ ಶಬ್ದವನ್ನು ಇನ್ನಿತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ರಸವೆಂದರೆ ತತ್ವವೆಂದು ಧ್ವನಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಯುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ರಸವೆಂದರೆ ತೇಜಸ್ಸು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವಿದೆ. ತರ್ಕ, ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ಷಡ್ರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ ರುಚಿ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ರಸ ಶಬ್ದವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಸೂಚಿತವಾಗುವುದರಿಂದ ಸಹಜ ಕೂಡಾ. ಹಾಗೆಯೇ ರಸವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಾಗಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ರಸ ಎನ್ನುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ರಸಾನುಭವದ ಕುರಿತು ಭರತನು ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ: "ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ:" ವಿಭಾವ : ಅನುಭಾವ: ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗ್ತುದೆಯೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಭರತನು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಷರಬತ್ತಿನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹುಳಿ, ಸಕ್ಕರೆ ಮೊದಲಾದ ದ್ರವ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಹೊಸದೊಂದು ರುಚಿಯು ಬರುವಂತೆ ರಸವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ನಾನಾ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೋಗರ ಮುಂತಾದ ವ್ಯಂಜನಗಳನ್ನು ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾ ಊಟದ ರುಚಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಹೇಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೋ ಹಾಗೆಯೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವ; ಅಭಿನಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಿ ಸುಖಪಡುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ನಾಟ್ಯ ರಸಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಭರತನ ಮಾತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ.

ಭರತನು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ವಿವರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ವಿಭಾವ : ಅನುಭಾವ : ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದ ರಸವು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭರತನ ಅನಂತರ ಬಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟ; ಶ್ರೀ ಶಂಕುಕ; ಭಟ್ಟನಾಯಕ; ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಇವರು ಮುಖ್ಯರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಚ್ಚಿನವರ ಮುಖ್ಯ ಗಮನವೆಂದರೆ – ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯು ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ನಟನ ಯಶಸ್ವೀ ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ ಮೊದಲಾದವು ಕೂಡಿ ನಟನಿಗೆ ಅವನು ಅನುಕರಿಸುವ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರತೀತಿಯು ಭ್ರಾಂತಿಯ ರೂಪದ್ದಾಗಲಿ ಸಂದೇಹದ ರೂಪದ್ದಾಗಲಿ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಅಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕುದುರೆ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವಂಥ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿ ಅದೇ ಕುದುರೆ ಅಥವಾ ಅದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ (ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ). ಹೀಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಟನನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಮಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ರಾಮನಂಥ ನಿಜವಾದ

ನಾಯಕನ ನಿಜವಾದ ಭಾವದ ಕೇವಲ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸುಂದರವಾದ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ಕೂಡಿರುವುದರಿಂದ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಒಂದು ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಆಸ್ವಾದ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಆಸ್ವಾದ್ಯತೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ರಸವೆಂದು ಕರೆದಿದೆ.

ಶ್ರೀಶಂಕುಕನ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಜ್ಞಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನು ತನ್ನ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇದೇ ಎಂದು ಶ್ರೀಶಂಕುಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಅನುಮಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ರಸ ಎಂಬರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ (ವಿಭಾವನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿಭ್ಯಃ ಸ್ಥಾಯಿನಾ ಸಂಯೋಗಾತ್ ಅನುಮಾನಾತ್ ರಸಸ್ಯ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ ಅನುಮಾನಜನ್ಯಾ ಪ್ರತೀತಿಃ). ಸ್ಥಾಯಿಶಬ್ದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಅರ್ಥರಹಿತವಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅರಿವಿನ ನಿಯತಭಾಗವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಯು ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತೀತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸ್ಥಾಯಿಯು ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀಶಂಕುಕನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಗುರು ಭಟ್ಟತೌತನ ವಿರೋಧವನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಎಬ್ಬಿಸಿತು. ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು, ಕಲೆ ಒಂದು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಯಾರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಕಲೆ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಅವನ ವಿಮರ್ಶಕ ಕೇಳಿದ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನದೇ ಅಥವಾ ನಟನದೇ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಕನದೇ? ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳ, ಎಂದರೆ ಅನುಕೃತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆ ಇವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕವು ಭಾವದ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ವಾಚ್ಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮದ್ಯವನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಲ್ಲಿ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮದ್ಯವನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ನಟನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವನ ಅಭಿನಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ರಾಮನ

ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಟನ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದು ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದನ್ನು ರಾಮನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣವನ್ನಾಗಿ ಅವನು ಅದನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ, ಅವನು ಅದರೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮೂಲಭಾವವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕೋಪದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನಟನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ನಿಜವಾಗಿ ಕೋಪವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೋಪಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ನೀವು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆಗ ನಾವು ಅವನು ಕೋಪದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವನು ಕೋಪಗೊಂಡ ರಾಮನಂತೆ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಇದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಅವನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾವವು ಎಲ್ಲಾ ಕೋಪಿಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನಟನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆಯುವಾಗ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲಿ ನಟನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲಿ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅದು ಅನುಕರಣವಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಮೂಲ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಾರೂ ಎಂದೂ ನೋಡಿಲ್ಲ.[1] ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಾಲಿವಧೆಯ ವಾಲಿಯ ಪಾತ್ರ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಆಧಾರವೂ ಆದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವನ್ನು ನಾನು ಮೊದಲು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಆನಂದವರ್ಧನನೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತರೂ ತಮ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರ ಗಳನ್ನುಮಂಡಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅವಿಚಾರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಮಾಪ್ತಿಯಾದಂತಾಯಿತೆನ್ನ ಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯವಿರಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಕವಿವಿವಕ್ಷಿತವಾದ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯರಿಂದ ಗೃಹೀತವಾಗುವ ಅರ್ಥಸಮಷ್ಟಿಯೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಬ್ದಗಳ ಲೌಕಿಕ ಅಥವಾ ವ್ಯಾವ ಹಾರಿಕ ಅಥವಾ ಕೋಶಸಹಾಯದಿಂದ ಗಮ್ಯವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಇದ್ದೇ ತೀರುತ್ತದೆ. ಇದು ಆನಂದದಾಯಕವಾದ ಅರ್ಥ, ಅಥವಾ ರಸ, ಆದ್ದರಿಂದ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವ 'ರಸ', ಇದು 'ಅಲೌಕಿಕ' ಎಂಬುದು ಆನಂದವರ್ಧ ನನ ಸಿದ್ಧಾಂತ.

ಕವಿ ಬಳಸುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರಾದಿಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅದೇ ಗುರಿ. ಆ ಗುರಿಯೇ ರಸ; ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಣ. ಹೀಗೆ 'ರಸ'ಕ್ಕೆ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಕೀರ್ತಿ ಧ್ವನಿವಾದಿಗಳದು. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕಟ ವಾದರೂ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುವ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಾರ್ಥವನ್ನೇ ಅವರು 'ರಸ'ವೆಂದರು; ಆದನ್ನು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಲು ಅದು ಎಂದೂ ವಾಚ್ಯವಲ್ಲ; ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಥವಾ 'ಧ್ವನಿ' ಎಂದರು. ಗುಣವಿರಲಿ, ಅಲಂಕಾರವಿರಲಿ, ರೀತಿಯಿರಲಿ, ವೃತ್ತಿಯಿರಲಿ, ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಆ ರಸಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕ ಅಥವಾ ಸೂಚಕಗಳಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ ಯಶಸ್ವಿಯಾದೀತೆಂದು ವಿವರಿಸಿದರು. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥ ಸಹೃದಯರು ಮೆಚ್ಚುವಂತಹ ರಸಾದಿಧ್ವನಿಯುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯವೊಂದೇ ಕಾವ್ಯ; ಮಿಕ್ಕುದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯದ ಅನುಕರಣವಷ್ಟೇ.2 ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಕ್ ಮತ್ತು ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಕಾಮಿಕ್ ವಿನೋದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದುರಂತವು ಒಂದು ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಯಕನಾಗುವುದು ಅಂದರೆ ಅವನು ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟವನು. ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದು ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಗಧಾಯುದ್ಧವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವನು ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೇ ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಭಿನ್ನ. ಭಾವಗೀತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಆಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಒಂದು ಗುಣವೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಡಗಿಸಿ ಇಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಲೋಕದ ಪರಿಚಯವು ನಮಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದೂಷಕರದ್ದು ಕಾಮಿಕ್ ಪಾತ್ರಗಳು.(ಹಾಸ್ಯಗಾರ) ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಂವೇದನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಜೀವನದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೇಲೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಂವೇದನೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ

ಸಂವೇದನೆಗೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯು ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಬದಲಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ; ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ನಿಲುವುಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಜಾನಪದದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯು ರೂಪಿಸುವ ಜಾನಪದವು ಭವಿಷ್ಯದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲದಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ತಲುಪಬೇಕು.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ರಸಸೂತ್ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ನಾನು ಏನನ್ನೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಭರತನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿವುದನ್ನು ಕೇವಲ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನಷ್ಟೇ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸವನ್ನು ಕುರಿತ ತನ್ನ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಅವನು ರಸಿಕನ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶುದ್ಧವಾದ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಸವಿಯುವ ಸರಿಯಾದ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ರಸಿಕನು ಮಾತ್ರವೇ (ಅಧಿಕಾರೀ ಚಾತ್ರ ವಿಮಲಪ್ರತಿಭಾನಶಾಲೀ ಸಹೃದಯಃ). ಆ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನದ ಈ ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ : ಯೇಷಾಂ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಾನುಶೀಲನವಶಾತ್ ವಿಶದೀಭೂತೇ ಮನೋಮುಕುರೇ ವರ್ಣನೀಯ ತನ್ಮಯೀಭವನಯೋಗ್ಯತಾ. ತ ಏವ ಸ್ವಹೃದಯಸಂವಾದಭಾಜಃ ಸಹೃದಯಾ ಃ (ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ) ಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲವಾಗಿ ಯಾರು ನಿರ್ಮಲವಾದ ಹೃದಯ ಸಂವಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವರೋ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ವರ್ಣಿತವಾದುದರೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವರೋ, ಅವರು ಮಾತ್ರವೇ ಸಹೃದಯರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ).

ಸಹೃದಯನ ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವನು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿಶದೀ ಭೂತೇ ಮನೋಮುಕುರೇ, ವರ್ಣನೀಯತ್ಮನ್ಮಯೀ ಭವನಯೋಗ್ಯತಾ ಮತ್ತು ಸ್ವಹೃದಯಸಂವಾದ ಭಾಜಃ ಎಂಬ ಪದಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಸಹೃದಯನು ನಿರ್ಮಲವಾದ

ಹೃದಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ಅವನ ಹೃದಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವನು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಒಂದಾಗುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅವನಿಗೆ (ಸಹೃದಯನಿಗೆ) ಒದಗಿಸಿದ ಕವಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿನ ಭಾವವನ್ನು ಅವನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು.3 ಅದನ್ನು ಭಾಗವತನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಲಾವಿದನೂ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇದು ಬೇಕು.

ತೀವ್ರಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವವು ಭಾವುಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾವವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಹಾಕುತ್ತದೆ. ದೇಶ, ಕಾಲ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಅವನನ್ನು ಅದು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಅಥವಾ ಸಾಧಾರಣೀಭವನದ ಹಂತ. ನಿರ್ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ವಿರೇಚಕ ಹಂತ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾವಾನುಭವವು ಎಲ್ಲಾ ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯ ಪರತ್ವದಿಂದ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಮುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿನ ಭಾವಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭಾವದ ಅನುಭವವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕೇವಲ ಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೊಂದಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಹಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಮರಸವಾದ ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಳಿದ ರಸಿಕನ ಹೃದಯ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಹಂತ. ಇದನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಧನಂಜಯ ಅನುಸರಿಸಿದ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಸಹೃದಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವು ಗಳಿಸಿದ ಆನಂದದ ಸ್ಥಿತಿ. ರಸಸೂತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.[4]

ಈಗ ನಾವು ಸಹೃದಯನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು :

1. ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಇರಬೇಕು. ಇದನ್ನು ರಸಿಕತ್ವ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

2. ಅವನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಪಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅನುಭವವು ಅವನಿಗೆ

ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದು ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೂ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗೆ ಭೇಟಿಯನ್ನೂ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುತ್ತದೆ.

3. ಆವನಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯನು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ರಸಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರಬೇಕು.

4. ಅವನು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕೇಂದ್ರದೊಡನೆ ತಾದತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಈ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ವಿಷಯವು ಇರುವುದರ ಫಲ. ಇದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತವು ಶೈವದರ್ಶನದ ಈಶ್ವರದಶೆಗೆ ಸಮವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಅಹಂತ್ವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಇದಂತ್ವಕ್ಕೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಭಾವಿಕಾಲಂಕಾರವು ಬರುವುದು ಅವನು ವಿದ್ಯೇಶ್ವರದೆಶೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸವಿಯಲು ಓದುಗನು ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕು ಎಂದು ಜಯರಥನು ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವದ ಮೇಲಿನ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

5. ಅವನು ಭಾವನೆಯ ಅಥವಾ ಚರ್ವಣದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಇದು ಧ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ಪಡೆದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಮಾಧಿಯ ಅನುಭವದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭಾವಿಯು ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಗಿರುವ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ಯಾನದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಯ ರೂಪದ ಬಹುಪಾಲು ಸಂಕಲ್ಪದಿಂದ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ವಾಸನಾಮಯದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಅವನೆದುರಿಗೆ ಅವನ ಪೂಜಾರ್ಥ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಭಿನವನು ಅಭಿನವಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ:

ನ ಹಿ ತತ್ರ ಸಿಂದುರಾದಿಮಯೋ ವಾಸುದೇವಃ ಇತಿ ಸ್ಮರಣೀಯ ಪ್ರತಿಪತ್ತಿಃ

ಅಪಿತು ತದುಪಾಯದ್ವಾರೇಣ ಅತಿಸ್ಫುಟೀಭೂತಸಂಕಲ್ಪ ಗೋಚರೋ ದೇವತಾ–

ವಿಶೇಷೋ ಧ್ಯಾಯಿನಾಂ ಫಲಕೃತ್, ತದ್ವನ್ನಟಪ್ರಕ್ರಿಯಾ –

(ಅಭಿನವಭಾರತೀ)

ಸಹೃದಯನ ಈ ಧ್ಯಾನವನ್ನು ಚರ್ವಣ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯವಹಾರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ವಣ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವುದನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹಸು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವುದನ್ನು, ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ರಸಿಕನು ಪಡೆದ, ಆದರೆ ಅವನ ಅಂತಃಕರಣದಲ್ಲಿ ವಾಸನಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಿದೆ. ಹೀಗೆ ಚರ್ವಣವು ಪ್ರಜ್ಞಾಸ್ತರಕ್ಕೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕರೆತಂದುದರ ಪರಿಭಾವನೆಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದು.[5]

ಕಾವ್ಯರಸ ಒಂದು ಹಂತ ದಾಟಿದ ಮೇಲೆ ಬ್ರಹ್ಮರಸದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತದೆ ಎಂದುಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದುವೇ ಅದ್ವೈತವಾಗಿದೆ.

ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ: "ಶಿವಾದ್ವೈತ ದರ್ಶನದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಆಭಾಸವಾದದ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಮೇಯ, ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಚಿತ್, ಎಂದರೆ ಆತ್ಮದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ, ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಭಿನಗುಪ್ತನು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ರಸಾನುಭವದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಚಿತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಪ್ರತೀತಿಯು "ಚಮತ್ಕಾರ" ವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚಮತ್ಕಾರವು "ಸ್ಪಂದ"ದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ "ಭೋಗ".

ಚಮತ್ಕಾರ, ಭೋಗ, ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖ್ಯ ಶಬ್ದಗಳು.

ಚಮತ್ಕಾರ: ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಆನಂದ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಅನುಭವದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಚಮತ್ಕಾರ. ಅದು ವಿಷಯವಸ್ತುವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಿಘ್ನರಹಿತವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅಪರಿಪೂರ್ಣ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಆನಂದದ ಕಣವು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಆತ್ಮದ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ರುಚಿಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಧುರವಾದ ಭಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ; ಅವನು ಅದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕಬಳಿಸಿ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಪ್ರಮಾತ್ಮವಾಗಿ ಅವನು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರುಚಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಸುಖ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಅವನು "ಆನಂದ"ದ ಅನುಭವ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಮಾತೃ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ

"ಭುಂಜಾನ" ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತೆಯೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಯುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ರುಚಿಯ ವಿಷಯವು ತನ್ನ ಸಂವೇದನಾಂಶದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ, ರಸಾನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಷಯತ್ವವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ವಾಸನೆಯ ಕೇವಲ ಪುನರುದಯ ಮಾತ್ರ. ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾತೃವೂ ಕೂಡಾ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಂಶದಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಚಮತ್ಕಾರವು ವಿಮರ್ಶ, ಎಂದರೆ ಅದು ಶಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನು ಈ ಪದವನ್ನು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಭೋಗ: ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ "ಭೋಗ" ಎಂದರೆ ಸುಖ, ದುಃಖ ಮತ್ತು ಅಸಂವೇದನಗಳ ಅನುಭವ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇವು ಸತ್ತ್ವ ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳ ರೂಪಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಅಹಂತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇದನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದ, ಅಂದರೆ ಮಹೇಶ್ವರನೊಡನೆ ಅವನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ, ಮರೆವೆಯೇ ಈ ಅಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪ."[6]

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಸಾಸ್ವಾದ

ಆಸ್ವಾದನೆ ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವುದು, ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. "ರಸಾನುಭವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇಂದ್ರಿಯದ ಹಂತದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೋಡಲು ಮತ್ತು ಕೇಳಲು ಹಿತವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಗ್ರಹಣದಿಂದ ರಸಾನುಭವ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಇವೆರಡು ಮಾತ್ರವೆ ರಸವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿಯ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವ ಎಂದರೆ ಶುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಹೃದಯನ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಅಭಿನವನ ಅರ್ಥ.

ನಿಜವಾದ ರಸಾತ್ಮಕವಸ್ತುವು ರಸಗ್ರಾಹಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ

ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಎದುರಿಗಿರುವ ವಸ್ತುವು ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಸ್ಥೂಲ ಹೊರರೇಖೆ ಮಾತ್ರ. ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ವಿವರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವವನು ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಸಾನುಭವದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯದು.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಸಿಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಆಸಕ್ತನಾಗದೆ ಪ್ರತಿಭಾಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ನಾಯಕನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭವು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಯಕನೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಹಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಹಂತ ಆನಂದವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ರಸದ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ "ರಸೋ ವೈ ಸಃ" (ತೈತ್ತರೀಯ ಉಪನಿಷತ್ 2,2) ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಆನಂದ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶನ ಅಥವಾ ಸ್ಫುಟತ್ವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಕೂಡ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೂಡ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. "ಈ ಹಂತವನ್ನು ರಸ ಎಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಸಾತ್ಮಕ ವಿಷಯವು ಆತ್ಮದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಹೊಂದಿದ ಆತ್ಮದ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಆ ವಿಷಯವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು".[7]

ಚಮತ್ಕಾರ, ಭೋಗ ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದ

ಚಮತ್ಕಾರ, ಭೋಗ ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸಿದ್ಧಾಂತಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುಖ್ಯ ಶಬ್ದಗಳು.

"ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಆನಂದ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಅನುಭವದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಚಮತ್ಕಾರ. ಅದು ವಿಷಯವಸ್ತುವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಿಘ್ನರಹಿತವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅಪರಿಪೂರ್ಣ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಆನಂದದ ಕಣವು ಕ್ಷಣಿಕಾ ಆತ್ಮದ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ರುಚಿಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಧುರವಾದ ಭಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ; ಅವನು ಅದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕಬಳಿಸಿ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಪ್ರಮಾತೃವಾಗಿ ಅವನು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರುಚಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ

ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಸುಖ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಅವನು ಆನಂದದ ಅನುಭವ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಮಾತೃ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಭುಂಜಾನ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತೆಯೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಯುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ರುಚಿಯ ವಿಷಯವು ತನ್ನ ಸಂವೇದನಾಂಶದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ, ರಸಾನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಷಯತ್ವವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಕಟದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ವಾಸನೆಯ ಕೇವಲ ಪುನರುದಯ ಮಾತ್ರ. ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾತೃವೂ ಕೂಡ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಂಶದಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಪ್ರತೀತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಪ್ರತಿತಿಯೊಡನೆ ನಿರಂತರ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವ ವಿಮರ್ಶದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ರಸನಾ, ಚರ್ವಣಾ, ನಿರ್ವೃತಿ, ಪ್ರಮಾತೃವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಈ ಚಮತ್ಕಾರವು ರಸ, ಆನಂದ ಮತ್ತು ಪರಮಭೋಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದವಾಗಿದೆ.

ಚಮತ್ಕಾರದ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪ್ರತ್ಯಾಭಿಜ್ಞಾವಿವೃತಿ ವಿಮರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂದು ಕುತೂಹಲವುಳ್ಳವರು ನನ್ನ ನಾಟ್ಯವೇದ ವಿವೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ಎಂದು ಅವನು ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಚಮತ್ಕಾರವು ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಶಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಢ ಅವನು ಈ ಪದವನ್ನು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ

ಇಲ್ಲಿ ತೋರುವ "ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಅವಮರ್ಶ, ಗರ್ಭ, ನಿರ್ವಹಣ" ಎಂಬುವುಗಳಿಗೆ ಸಂಧಿ ಎಂದೂ, "ಬೀಜ, ಬಿಂದು, ಪತಾಕೆ, ಪ್ರಕರಿ, ಕಾರ್ಯ" ಎಂಬುವುಗಳಿಗೆ ಸಂಧ್ಯಂಗ ಎಂದೂ ಹೆಸರು. ಸಂಧಿ ಎಂದರೆ

ವಸ್ತು ರೂಪವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಶರೀರವಾದ ಶಬ್ದರೂಪವಾದರೆ, ಸಮಧ್ಯಂಗ ಎಂಬುದು ಆ ಶರೀರಾಂತರ್ಗತವಾದ ವಸ್ತು (ಕಥಾನಕ) ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೂಟವಡೆದು ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ಆಂತರಿಕವಾದ ಕಥಾಭಾಗವು. ಇದರ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ದಶರೂಪಕಾದಿ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಈ ದೇಸಿಗಬ್ಬ ವಿವರಣಾಂತ್ಯ (ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯ)ದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಧಿ, ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದುದರಿಂದ, ದೇಸಿಯೊಳಗೆ ದೃಶ್ಯಭೇದವಿದ್ದುದೆಂದೂ, ಆ ದೃಶ್ಯವೇ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವೆಂದೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದೆ.

ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ನಟನೆ

"ನಟನೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ದೃಶ್ಯ ವಿಭಾಗ ರೀತಿ

"ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವೆಂದರೆ ದಶರೂಪಕಾಧ್ಯಾಯದ ಸಂದರ್ಭ. ಭರತನು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಹತ್ತಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣ, ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನ, ಡಿಮ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಸಮವಕಾರ, ವೀಥೀ, ಅಂಕ, ಈಹಾಮೃಗ – ಇವು ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ರಸಗಳೆಂಬ ಘಟಕಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಲಾಗಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಹತ್ತಾಗಿ ವಿಭಜನೆಗೊಂಡಂತಿದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಐದು ಸಂಧಿಗಳಾಗಿಯೂ ಈ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ವಿಭಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ಅವಮರ್ಶ, ಉಪಸಂಹೃತಿ – ಇವು ಐದು ಸಂಧಿಗಳು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಇವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ, ತಡೆ, ಮುಂದುವರಿಯುವಿಕೆ, ಪುನಃ ತಡೆ, ಸಮಾರೋಪ ಇವುಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಬೀಜ, ಬಿಂದು, ಪತಾಕಾ, ಪ್ರಕರೀ, ಕಾರ್ಯ – ಇವು ಐದು ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳು. ಬೀಜವೆಂದರೆ ಕಥೆಯ ಆರಂಭ. ಇದು ಮುಖ ಸಂಧಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಬಿಂದುವೆಂದರೆ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಕಥೆಗೆ ತಡೆಯುಂಟಾದಾಗ ತಡೆ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಿ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಸಂದರ್ಭ. ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು. ಪತಾಕಾ – ಪ್ರಕರಿಗಳೆರಡೂ ಕಥೆಯೊಳಗಿನ ಕಥೆಗಳು. ಕಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಥೆಯ ಸಮಾರೋಪ. ಇದು

ಐದು ಸಂಧಿಗಳ ಪೈಕಿ ಉಪಸಂಹೃತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಪತಾಕಾ ಪ್ರಕರಿಗಳ ಒಳಗೂ ಬೀಜ ಬಿಂದು ಕಾರ್ಯಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಲ್ಲವು. ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೀಗೆ ಐದು ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಿದ್ದರೆ ಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಆರಂಭ, ಯತ್ನ, ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶಾ, ನಿಯತಾಪ್ತಿ, ಫಲಾಗಮ ಇವು ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಫಲಕ್ಕಾಗಿ ಮೊದಲು ತೋರಿಸುವ ಅಭಿಲಾಷೆಯೇ ಆರಂಭ. ಅದರ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಸಕ್ರಿಯತೆಯೇ ಯತ್ನ. ಈ ಸಕ್ರಿಯತೆಯು ಸಫಲತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕಥೆ ತಿರುವುದು ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶೆ. ಮತ್ತಷ್ಟು ಆಶಾದಾಯಕವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿಯತಾಪ್ತಿ. ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಯೇ ಫಲಾಗಮ. ಇಲ್ಲಿ ತಡೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರವಾದ್ದರಿಂದ ತಡೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ.

ಇಂತಹ ಅಂಗಾಂಶವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೇ ನಾಟಕಗಳು. ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಷ್ಟೇ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿದ್ದರೂ ಅದು ನಾಟಕದಂತೆ ರಾಜರಂಥವರ ಕಥೆಯಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಕಾರಣ. ಸಂಧಿ–ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವೆರಡೂ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಒಂದು ಉದಾತ್ತವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡದ್ದು. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಒಂದು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಜೀವವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶ್ಯ, ಮಂತ್ರಿ ಇಂಥವರ ಜೀವನವನ್ನೊಳಗೊಂಡದ್ದು. ಬಾಣವೆಂಬುದು ನೀಚಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವುಳ್ಳದ್ದು. ಪ್ರಹಸನವು ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಲಘುಕೃತಿ. ಡಿಮವೆಂಬುದು ಹೊಡೆದಾಟದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನಷ್ಟೇ ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥಾದ್ದು. ವ್ಯಾಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹೋರಾಟ. ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕರಣಗಳಷ್ಟೇ ಅಂಗಗಳ ಪೂರ್ಣತೆ ಇದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ಐಕ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವೀಥೀ ಎಂಬುದು ವಾಕ್ಕುಶಲತೆಯ ಸಂದರ್ಭ. ಅಂಕವೆಂಬುದು ದುಃಖ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಚಿತ್ರಣ. ಈಹಾಮೃಗವೆಂಬುದು ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಅಭಿಲಾಷೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವಂತಹದು.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭೋಗ ಎಂದರೆ ಸುಖ, ದುಃಖ ಮತ್ತು ಅಸಂವೇದನಗಳ ಅನುಭವ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇವು ಸತ್ತ್ವ ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳ ರೂಪಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಅಹಂತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇದನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದ ಎಂದರೆ ಮಹೇಶ್ವರನೊಡನೆ ಅವನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಮರೆವೆಯೇ ಈ ಅಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪ.

ತೀವ್ರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವವು ಭಾವುಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾವವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು

ಹಾಕುತ್ತದೆ. ದೇಶ, ಕಾಲ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಅವನನ್ನು ಅದು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಅಥವಾ ಸಾಧಾರಣೀಭವದ ಹಂತ. ನಿರ್ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ವಿರೇಚಕ ಹಂತ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾವಾನುಭವವು ಎಲ್ಲಾ ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯ ಪರತ್ವದಿಂದ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಮುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿನ ಭಾವಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭಾವದ ಅನುಭವವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೇವಲ ಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೊಂದಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಹಚಾರಿಭಾವಗಳು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಮರಸವಾದ ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಳಿದ ರಸಿಕನ ಹೃದಯ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಹಂತ. ಇದನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಧನಂಜಯ ಅನುಸರಿಸಿದ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಸಹೃದಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವು ಗಳಿಸಿದ ಆನಂದದ ಸ್ಥಿತಿ. ರಸಸೂತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಆದರೆ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿನ ಅಂತಿಮ ಹಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳುವುದಿದೆ. ರಸಸೂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಅವನು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಸ್ಮನ್ಮತೇ ತು ಸಂವೇದನಮೇವ ಆನಂದಘನಮಾಸ್ವಾದ್ಯತೇ9 ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸಾನುಭವವು ಅದರ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಿಶೇಷವಾದ ಆನಂದರೂಪದ ಆತ್ಮಾನುಭವವೇ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವನು ಮಹಾರಸ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಅದು ಅಪ್ರಜ್ಞಾತವಾದ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಈ ಅಪ್ರಜ್ಞಾತ ವಾಸನಾಂಶದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಅದನ್ನು ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕಾರ್ಯ ಈ ವಾಸಾನಾಂಶವನ್ನು ಎಚ್ಚರಗೊಳಿಸುವುದಷ್ಟೇ.

ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾನುಭವವು ಸ್ವತಃ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಒಂದು ಹಂತವಿದೆಯೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೊನೆಯ ಹಂತವಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದ

ಅಥವಾ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವುದರಿಂದ ಜನಿಸುವ ರಸಾನುಭವವು ನಾವು ಹಿತವಾದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಸಾನುಭವವು ಎಲ್ಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿರುವುದು. ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಪ್ರಕಾಶವು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟು ವಿಮರ್ಶದ ಅಂಶ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಆನಂದ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಅನುಭವ ಅದು.

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಂತಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಊಹಿಸುವುದಾಗಿರದೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಆ ಭಾವದ ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ಬೋಧಿಸುವುದು. ರಸಿಕನು ನಾಯಕನೊಡನೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಉದ್ಬುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ತೀವ್ರ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಭೋಕ್ತಭೋಗ್ಯಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅಂತಿಮಹಂತದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವು, ಅಭಿನವನ ಪ್ರಕಾರ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಕೂಡ ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುವ ಪರಮಾನಂದದ ಅನುಭವವಾಗುವ ರೂಪದ್ದು. ಹೀಗೆ ಅಂತಿಮ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಸಾನುಭವವು ವ್ಯತಿರೇಕ ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ವಿಷಯತ್ವವೆಲ್ಲವೂ ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭೋಕ್ತೃವಾದ ಆತ್ಮವು ಆನಂದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಐದು ಹಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಇಂದ್ರಿಯದ ಹಂತ; ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಂತ; ಭಾವದ ಹಂತ; ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹಂತ ಮತ್ತು ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತ.

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತನಾದ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ, ಎಂದರೆ ತುರ್ಯದ, ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಭೋಗ್ಯ ವಿಷಯವು ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಆತ್ಮವು ವ್ಯತಿರೇಕ ತುರ್ಯಾರ್ತಿತದ ಹಂತವಾದ ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ರಸ ಶಬ್ದವು ಎರಡು ಭಿನ್ನಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಸಾಧಾರಣೀಕೃ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಗ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ತುರ್ಯಾತೀತ ಹಂತದ ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಸ ಎಂದರೆ ರಸ್ಯವಾಗುವ ವಿಷಯ (ರಸ್ಯತೇ ಇತಿ ರಸಃ) ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಸ್ಯವಾಗುವುದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ರಸ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತ್ಮ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆತ್ಮದ ಆನಂದಾಂಶವು ಕಂಡುಬರುವ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ (ನಿರವಚ್ಛಿನ್ನ ಸ್ವಾತ್ಮಪರಾಮರ್ಶ ಅಥವಾ ಸ್ವಾತ್ಮವಿಶ್ರಾಂತಿ) ರಸ ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವುದು (ರಸನಂ ರಸಃ) ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ.

35.4 ಭೋಜಕತ್ವ

ಭಾವಕತ್ವವು ಗ್ರಾಹ್ಯ ಗ್ರಾಹಕರನ್ನು ಎಲ್ಲ ಪರಿಚ್ಛೇದಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕೇವಲ ಅರಿವಿನ ಅಥವಾ ಪ್ರತೀತಿಯ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ (2–ಎ). ಅದು ಸಂಕಲ್ಪಾತ್ಮಕ, ಮಾನಸಿಕ ಅಥವಾ ದೈಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಜ್ಞಾನದ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಪರಿಚ್ಛಿನ್ನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ವಿಷಯವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ವಿಷಯಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ತಟ್ಟುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಸ್ಮೃತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪಡೆದ ರೂಢಿಯ ಅನುಭವವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಸೋಪಾಧಿಕ ಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ನಿರುಪಾದಿಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ರಸಾನುಭವದ ತರುವಾಯ ಅದರ ಸ್ಮೃತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸಾನುಭವವು ಸತ್ತ್ವಗುಣದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ವಿಷಯಿಯಿಂದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ರಸಾತ್ಮಕ ವಿಷಯದ ಅನುಭವ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಭಾವಕತ್ವಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಅವನು ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂದು ಕರೆದ ಆನಂದಾತ್ಮಕವಾದ ಸತ್ತ್ವಾವಸ್ಥೆಯ ಉದಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ರಸದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದ ಗುಣಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ವೇದಾಂತದ ಆನಂದ ಹಾಗೂ ಭೋಗದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ರೂಢಿಯ ಬದುಕು ಪ್ರತಿ ಅಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ತ್ವ, ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳೆಂಬ ತ್ರಿಗುಣಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಅವು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿ ಅವಿದ್ಯೆ (ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿ)ಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ

ಮೂರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಳಿದವುಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸತ್ವದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಆನಂದ, ರಜಸ್ಸಿನದು ದುಃಖ ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸಿನದು ಜಡತೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ತ್ರಿಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯು ಉಳಿದಿರುವವರೆಗೆ ಶುದ್ಧವಾದ ಆನಂದವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.[10]

ಕರುಣಾರಸ

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಸ್ಫುಟವಾದ ಉಕ್ತಿಯಿಂದ ವೀರರಸ, ಮೃದುವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದ ಕರುಣಾರಸ, ನಿಬಿಡವಾದ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಅದ್ಭುತರಸ, ಅತ್ಯಂತ ಸುಕುಮಾರವಾದ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಶೃಂಗಾರರಸ, ಪ್ರಸನ್ನ ಗಂಭೀರ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಶಾಂತರಸ ಪ್ರಕಟವಾಗಲಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ರಸ. ತಾನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ರಸದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೆಡದ ಹೊರತು ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತೃನು ತನ್ನ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ತರಲಾರ. ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಾನು ಯಾವ ರಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅರಿಯದಿದ್ದಲ್ಲಿ ನಟನು ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಾರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು ಅದರ ರಸವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಮಾತ್ರವೇ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಈ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾವು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಯಾವುದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ರಸವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

1) ಮಾನವಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂದರ್ಭ (ವಿಭಾವ), 2) ಅನುಕರಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು (ಅನುಭಾವ), 3) ಕ್ಷಣಿಕ ಭಾವಗಳು (ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ) ಮತ್ತು ಮೂಲಭಾವ (ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ) ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತು. ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸವು ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳ ಸಾವಯವ ಐಕ್ಯತೆ. ಷಾಡವರಸದ ದೃಷ್ಟಾಂತದ ಮೂಲಕ ಭರತನು ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಷಾಡವರಸದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಮೆಣಸು, ಏಲಕ್ಕಿ, ಮೊಸರು ಮುಂತಾದ ಸಂಬಾರಗಳು ಹುಣಸೆಹಣ್ಣು, ಗೋಧಿಹಿಟ್ಟು ಮೊದಲಾದ ಸಸ್ಯಾಂಶಗಳು ಹಾಗೂ ಬೆಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಿ ಮೊದಲಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ರುಚಿಯಿದೆ. ಇವನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ಅನುಭವಿಯಾದ ಅಡಿಗೆಯವನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬೇಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೇಯಿಸಿದ ಮಿಶ್ರಣವು ಒಂದು ಹೊಸ ರುಚಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ರುಚಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರುಚಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ರುಚಿಯ ಪಾನೀಯವನ್ನು ಷಾಡವರಸ ಎಂದು

ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ರಸದ ವಿಷಯವೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಮರಸವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಣಾಮವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಆದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ರಸವು ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ರಸದ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಶಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ರಸಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಯ ಅಂಗಭಾಗಗಳು ನಿಸರ್ಗದ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಅವು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಕವಿಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪುನರುತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ (ಕವೇರಂತರ್ಗತಂ ಭಾವಂ ಭಾವಯನ್ ಭಾವ ಉಚ್ಯತೇ। ತ್ರೈಲೋಕ್ಯಸ್ಯ ಸರ್ವಸ್ಯ ನಾಟ್ಯಂ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನಂ॥). ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ವಿಭಾವಗಳು. ಅದು ಒಂದು ನಕಲಲ್ಲ. ಭಟ್ಟ ತೌತನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ (ಅನುಸರಣ) ಕ್ರಿಯೆ. ಹೀಗೆ ರಸವು ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿ ಮೂಲ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತು. ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಭರತನ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ.

ಭರತನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವಂಥ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದರ ಕಾರ್ಯಕರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು, ಭೌತವಸ್ತುವೊಂದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕಾಶಪುಷ್ಪವು ಅಸತ್ಯ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಸತ್ಯ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಕಾಶಪುಷ್ಪಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಭ್ರಾಂತಿ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭ್ರಾಂತಿಯು ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಾಣುತ್ತಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಗೋಚರ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ.[12]

ರಸದ ಹಂತಗಳು

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಐದು ಹಂತಗಳ

ಮೂಲಕ ಸಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇಂದ್ರಿಯದ ಹಂತ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಂತ, ಭಾವದ ಹಂತ, ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹಂತ ಮತ್ತು ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತ. ಸಾಧಾರಣೀಕೃತನಾದ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ, ಎಂದರೆ ತುರ್ಯದ, ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಭೋಗ್ಯ ವಿಷಯವು ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಆತ್ಮವು ವ್ಯತಿರೇಕ ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತವಾದ ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೀತಾಪಹಾರದ ನಂತರ ರಾಮನು ದುಃಖಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವನ ದುಃಖವು ಒಂದು ಹಂತವನ್ನು ದಾಟಿದ ಮೇಲೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ರಸ ಶಬ್ದವು ಎರಡು ಭಿನ್ನಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಗ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ತುರ್ಯಾತೀತ ಹಂತದ ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಸ ಎಂದರೆ ರಸ್ಯವಾಗುವ ವಿಷಯ (ರಸ್ಯತೇ ಇತಿ ರಸಃ) ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಸ್ಯವಾಗುವುದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ರಸ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತ್ಮ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆತ್ಮದ ಆನಂದಾಂಶವು ಕಂಡುಬರುವ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಸ ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವುದು (ರಸನಂ ರಸಃ) ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಹಂತ ಆನಂದವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ರಸದ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ರಸೋ ವೈ ಸಃ (ತೈತ್ತರೀಯ ಉಪನಿಷತ್ 2.2) ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಆನಂದ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶನ ಅಥವಾ ಸ್ಫುಟತಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಕೂಡ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೂಡ ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತವನ್ನು ರಸ ಎಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಸಾತ್ಮಕ ವಿಷಯವು ಆತ್ಮದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಹೊಂದಿದ ಆತ್ಮದ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಆ ವಿಷಯವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು. ರಸಗಳು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದಲೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಸ್ವಬೋಧಕ. ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತಾ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಿರುವ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳೇ ರೂಪಕ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬಾಹ್ಯತ್ವವಿಲ್ಲ. ಯಮಕವೇ ಮುಂತಾದ ದುಷ್ಕರ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ

ಬಾಹ್ಯತ್ವವುಂಟೇ ಉಂಟು. ರಸವತ್ತಾದ ಯಮಕಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇರುವುವಲ್ಲಾ ಎಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ರಸಾದಿಗಳಿಗೆ ಅಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದೇ ಹೊರತು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಯಮಕಾದಿಗಳಿಗೇಯೆ. ರಸಾಭಾಸದಲ್ಲಿ ಯಮಕಾದಿಗಳು ಅಂಗವಾದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ರಸವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಯಮಕಾದಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬರುವುದೇ ಹೊರತು ಅಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಯತ್ನವು ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಅಲಂಕಾರವು ರಸಾನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ತಾನೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ಸರ್ವಥಾ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಒಂದು ವೇಳೆ ರಸಾದಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೂ ಅಲಂಕಾರವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬ ವಿವಕ್ಷೆಯೂ ಜತೆಯಲ್ಲಿರಬಾರದೆಂದಾಯಿತು.

ರಸದೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಾದವು ಹೀಗಿದೆ:

ಭರತನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವಂಥ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ ಎನ್ನಲಾಗದು, ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದರ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು, ಭೌತವಸ್ತುವೊಂದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕಾಶಪುಷ್ಪವು ಅಸತ್ಯ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಸತ್ಯ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಕಾಶಪುಷ್ಪಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಭ್ರಾಂತಿ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭ್ರಾಂತಿಯು ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಾಣುತ್ತಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಗೋಚರರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ.

34.6 ರಸಭಂಗ

ವಿರುದ್ಧ ರಸದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದು, ದೂರಾನ್ವಿತವಾದ ವಸ್ತುವಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು, ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಮೊಟಕುಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು, ಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಆಗಲೇ ಪಡೆದಾಗಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು, ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಯ ಅನೌಚಿತ್ಯ – ಇವೆಲ್ಲವೂ ರಸದ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ವೃತ್ತಿ

1) ಪ್ರಸ್ತುತರಸಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ರಸವಾವುದುಂಟೋ ಅದರ ವಿಭಾವ, ಭಾವ, ಅನುಭವಾಗಳನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಹಾಸ್ಯ–ಶೃಂಗಾರಗಳಿಗೆ, ವೀರ–ಅದ್ಭುತಗಳಿಗೆ, ರೌದ್ರ–ಕರುಣಗಳಿಗೆ, ಭಯಾನಕ–ಬೀಭತ್ಸಗಳಿಗೆ ವಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಶಾಂತ–ಶೃಂಗಾರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಪ್ರಶಮಕ್ಕೂ ರಾಗಕ್ಕೂ ವಿರೋಧ ಸ್ಪಷ್ಟ.

2) ಪ್ರಸ್ತುತರಸಕ್ಕೆ ಬಹಳ ದೂರದ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಯಾವುದೋ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಎರಡನೆಯ ರಸಭಂಗಕಾರಣ.

3) ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಮೊಟಕುಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಮೂರನೆಯ ರಸಭಂಗ ಕಾರಣ.

4) ರಸವು ಪರಿಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ರಸಭಂಗ ಕಾರಣ. ಸಕಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ರಸವು, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಒತ್ತಿದರೆ ಹಿಸುಕಿದ ಹೂವಿನಂತಾಗುತ್ತದೆ.

5) ಹಾಗೆಯೇ ವೃತ್ತಿಯ ಅನೌಚಿತ್ಯವೂ ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.[18]

ರಸಮಯ

ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ರಸಮಯದ ಕುರಿತು ಈ ರೀತಿ ಬರುತ್ತದೆ. "ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕಥಾಶರೀರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ರಸಮಯವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುವಂತೆಯೇ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು".[19]

ರಸ ರಾಜ

ಶೃಂಗಾರ ರಸವನ್ನು ರಸಗಳ ರಾಜನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರತಿಯ ಭಾವದಿಂದ ಶೃಂಗಾರ ರಸವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಂಡು–ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶೃಂಗಾರರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ: ಒಂದು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ, ಮತ್ತೊಂದು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ. ನಲ್ಲ ನಲ್ಲೆಯರ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಲ್ಲ–ನಲ್ಲೆಯರ ಅಗಲುವಿಕೆಯು ವಿಪ್ರಲಂಬ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸುಧನ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವತಿಯರ ಸಂಭಾಷಣೆ.

ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯ

ಆ ಸಹೃದಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಸ್ಪಂದಿತವಾಗುವ ದರ್ಶನ ಧ್ವನಿ ಇರದಿದ್ದರೆ ಅವು ಬರಿಯ ಭಾವಸಂವಾದದ ರಸಸುಖದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದುವ ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಾಸಾರ, ಪು. 60–61). ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಎಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾಶನದಲ್ಲಿಯೇ ತತ್ಪರವಾಗಿರುವುವೋ ಅದನ್ನು (ಮಾತ್ರ) ಧ್ವನಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ರಸ, ಭಾವ, ಇವುಗಳ ಆಭಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಮನಗಳು – ಈ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೇ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾ ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳು, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು, ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಧ್ವನಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದೋ, ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಬೇರೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಾಗ, ರಸಾದಿಗಳು ಅಂಗಭೂತವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿ ಬರುವುವೋ ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬೀಭತ್ಸರಸ 2–100, 3–188, 195

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಹರ್ಷದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಧುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಹಾಸ್ಯರಸ, ಶಿಥಿಲ ಬಂಧದಿಂದ ಬೀಭತ್ಸರಸ, ವಿಷಮಬಂಧದಿಂದ ಭಯಾನಕರಸ, ಓಜೋಮಯ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ರೌದ್ರರಸ ಆಸ್ವಾದಯೋಗ್ಯವಾದುವೆಂದು ನೃಪತುಂಗದೇವನ ಮತ.

ಬೀಭತ್ಸರಸ 2–100, 3–188, 195

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಹರ್ಷದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಧುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಹಾಸ್ಯರಸ, ಶಿಥಿಲ ಬಂಧದಿಂದ ಬೀಭತ್ಸರಸ, ವಿಷಮ ಬಂಧದಿಂದ ಭಯಾನಕರಸ, ಓಜೋಮಯ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ರೌದ್ರರಸ ಆಸ್ವಾದಯೋಗ್ಯವಾದುವೆಂದು ನೃಪತುಂಗದೇವನ ಮತ. ದುಶ್ಶಾಸನ ವಧೆ ಪ್ರಸಂಗ.

ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ

ಆ ಸಹೃದಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಸ್ಪಂದಿತವಾಗುವ ದರ್ಶನ ಧ್ವನಿ ಇರದಿದ್ದರೆ ಅವು ಬರಿಯ ಭಾವಸಂವಾದದ ರಸಸುಖದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದುವ ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ.[30]

ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೆಲ್ಲವೂ

ಎಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾಶನದಲ್ಲಿಯೇ ತತ್ಪರವಾಗಿರುವುವೋ ಅದನ್ನು (ಮಾತ್ರ) ಧ್ವನಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ರಸ, ಭಾವ, ಇವುಗಳ ಆಭಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಮನಗಳು – ಈ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೇ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾ ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳು, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು, ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಧ್ವನಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದೋ, ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಬೇರೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಾಗ, ರಸಾದಿಗಳು ಅಂಗಭೂತವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿ ಬರುವುವೋ ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳು ಅಲಂಕಾರವೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಇತರರು ರಸವದಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ವಿಧವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿರುವರಾದರೂ, ಯಾವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿದ್ದು, ರಸಾದಿಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರುವುವೊ, ಅಂತಹ ರಸಾದಿಗಳೇ ರಸವದಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳು – ಎಂಬುದೇ ನನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ.[31]

ರಸವೃತ್ತಿ

ವೃತ್ತಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಯಿಂದ ರಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದು. ಕೈಶಿಕೀ, ಆರಭಟೀ, ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ ಎಂಬವು ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳು. ರಸಗಳನ್ನು ಉದ್ಧತ ಪ್ರಕಾರದವುಗಳೆಂದೂ ಲಲಿತಪ್ರಕಾರದವುಗಳೆಂದೂ ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೀರರೌದ್ರ ರಸಗಳು ಉದ್ಧತ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದರೆ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ, ಶಾಂತ ಇವು ಲಲಿತ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಉಳಿದವು ಮಿಶ್ರ ಪ್ರಕಾರದವು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕೀ ಅತ್ಯಂತ ಲಲಿತವಾಗಿದ್ದು ಲಲಿತ ರಸಗಳ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅಂಶವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಉದ್ಧತರಸಗಳ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅಂಶಗಳೇ ಆರಭಟೀವೃತ್ತಿ. ಸಾತ್ವತೀ ಎಂಬುದು ಇವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣ. ಭಾರತೀ ಎಂಬುದು ಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದ್ದು ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದ ಸಮಗ್ರತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲಾ ರಸಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವೆಲ್ಲವೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ಇವೇ ವೃತ್ತಿಗಳು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಮೂಲಭೂತ

ಗುಣಗಳಾದ ಲಾಲಿತ್ಯ ಔದ್ಧತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ವಾಕ್ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಲಾಲಿತ್ಯ – ಔದ್ಧತ್ಯಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿಂದಿನ ಕಲ್ಪನೆಗಳಂತೆ ಇವುಗಳೂ ದೃಶ್ಯಶ್ರವ್ಯಗಳ ಕೊಂಡಿಗಳಾಗಿವೆ. ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ವೃತ್ತಿ (ಲಾಲಿತ್ಯ–ಔದ್ಧತ್ಯ–ಮಿಶ್ರಣ)ಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವರ್ಗೀಕೃತವಾಗಿದ್ದು ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮಾಡುವ ವಸ್ತು ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಳಸ್ಪರ್ಶಿ ಆಗಿದೆ.

ರಸಸಮಾಧಿ

ಕವಿಯ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಕುರಿತು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ:

“ರಸಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಂಗವಾಗುವಂತಹ ಅಲಂಕಾರವು ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದಾಗಿ ಮತ್ತು ಸರ್ವಲಕ್ಷಣ ಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಟ ಕವಿಯ ರಸಾಭಿನಿವೇಶಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇರೆ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಅಲಂಕಾರವಿರುವುದಾದರೆ ಆಗ ಅದು ರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವೆನಿಸಲಾರದು. ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ಬಂಧದಿಂದ, ಯಮಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳ ಅನ್ವೇಷಣವೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಾಂತರವು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಾತಿಶಯವಿರುವುದು ಸಮಾನವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ವಸ್ತುತಃ ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ದುಸ್ಸಾಧ್ಯಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ರಸಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯ ಚಿತ್ತನಾದ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿಗೆ ನಾನು ಮುಂದು, ತಾನು ಮುಂದು ಎಂಬಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ”.[32] ಇದೇ ಅನುಭವ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಆಗಬೇಕು.

ರೌದ್ರ

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ‘ರೌದ್ರ’ ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳು ದೀಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧಕವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ‘ಓಜಸ್ಸು’ ಎಂಬ ಗುಣವು ಬರುತ್ತದೆ. ‘ರೌದ್ರ’ವೇ ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳು ಅತಿಶಯವಾದ ದೀಪ್ತಿ ಅಥವಾ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದಕಾರಣ ಲಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನೇ ‘ದೀಪ್ತಿ’ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಗದಾಯುದ್ಧದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ.

ಒಂಬತ್ತು ಬಗೆಯ ರಸಗಳು ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಚನ ವಿರಚನೆ 'ರಸವದಲಂಕಾರ' ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.[33]

ಇದರ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ:

(ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಇಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತು ರಸಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ:

'ಮಾರ್ಗದ್ವಿತಯ ಗತಿಗಳಂ ಬೆರಸಿ ಪೇೞ್ಗೆರಸವಿಶೇಷದೊಳ್' ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ

ಪಾಠಕರ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ, 'ಮರ್ದಿಸು(ವು)ವನೆ(ವೆ)ನೆ' ಎಂದು ತಿದ್ದುಪಡಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪಾಠದಿಂದ ನಾವು '-ಸುವುವವೆನೆ' ಎಂಬ ಪಾಠವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಮದ್ರಾಸು ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ 'ಮರ್ದಿಸುವವನೆನೆ' ಎಂದು ಪಾಠವಿದೆ. ಯಾವ ಪಾಠದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ, 'ಮರ್ದಿಸವವುವೆನೆ' (ಮರ್ದಿಸವು+ ಅವು+ಎನೆ) ಎಂದು ಅತ್ಯಲ್ಪವಾದ ಮಾರ್ಪಾಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಮೇಲು.

ಅವನು ಒಂಬತ್ತು ರಸಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ಭರತಮುನಿ ತನ್ನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ರಸಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಗ್ರಂಥದ ಕೆಲವು ಮಾತೃಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಹೇಳುವ ಭಾಗ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. 'ಅಷ್ಟರಸಾಶ್ರಯವಾದ ನಾಟಕಾಭಿನಯದ ಪ್ರಸಕ್ತಿ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಅಮರಕೋಶ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಎಂಟೇ ರಸಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ದಂಡಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವನಷ್ಟೆ. ದಂಡಿ ರಸವದಲಂಕಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಾಂತಪೂರ್ವಕ ರಸಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ: ಆದರೆ ಅವನು ಶಾಂತರಸದ ಹೆಸರನ್ನೂ ಎತ್ತಿಲ್ಲ. ಈಗ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸದ ಉಲ್ಲೇಖ ಮೊಮ್ಮೊದಲಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ಉದ್ಭಟನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿ. ಭಾಮಹನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಉದ್ಭಟನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು. 776-807 (ಎಂದರೆ ನೃಪತುಂಗನು ಪಟ್ಟಕ್ಕೇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಆರೇಳು ವರ್ಷ ಮುಂಚಿನದು). ಭಾಮಹನು ಕೂಡ 'ರಸವದ್' ಅಲಂಕಾರದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ 'ರಸವದ್ ದರ್ಶಿತ ಸ್ಪಷ್ಟಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಂ' (ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳು ಎಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಗೋಚರಗಳೋ ಅಲ್ಲಿ 'ರಸವತ್' ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರವಿರುವುದು') ಎಂದು ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವನೇ ಹೊರತು, ರಸಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಶಾಂತರಸದ ಹೆಸರನ್ನಾಗಲಿ ತಿಳಿಸಿಲ್ಲ. "ಉದ್ಭಟನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಈತನು(ಎಂದರೆ,

ಮಾರ್ಗಕಾರನು) ಬರೆದನೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಆಧಾರವಿಲ್ಲ" ಎಂದೂ "ಶಾಂತರಸ"ದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೆನೆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿರುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಜೈನನಾಗಿದ್ದುದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದೂ ಪ್ರೊ. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[34] ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಜೈನನಾಗಿದ್ದುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಕ್ರಿ.ಶ. 5ನೆಯ ಶತಮಾನದ 'ಅನುಯೋಗದ್ವಾರಸೂತ್ರ'ವೆಂಬ ಪ್ರಾಕೃತ ಜೈನಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಶಾಂತರಸ'ವನ್ನು 'ಪ್ರಶಾಂತ' ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರದಿಂದ ಕರೆದಿದೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಗುಣವಿಶಿಷ್ಟ ವಚನವಿರಚನೆಯನ್ನು

'ರಸವಿಶೇಷದೊಳ್ ಬೆರಸಿ ಪೇೞ್ಗೆ' ಎಂದು ರಸದ್ಯೋತಕ ವಚನ ವಿರಚನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ, 'ಪ್ರಸನ್ನ ಗಂಭೀರತರೋಕ್ತಿಯಿಂ ಪ್ರಕಟಮಕ್ಕೆ ರಸಂ ಸತತಂ ಪ್ರಶಾಂತದಂ' ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ಶಾಂತ'ವನ್ನು 'ಪ್ರಶಾಂತ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು ಈ ಊಹೆಗೆ ಬೆಂಬಲ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಹೀಗೆ ಪದಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ)

ದಂಡಿ 'ರಸವದ್ ರಸಪೇಶಲಂ'(ರಸಮಯವಾಗಿ ಕೋಮಲವಾಗಿರುವುದು ರಸವದಲಂಕಾರ) ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಹೇಳಿ (2–275) ಮುಂದೆ ಸಾಗಿ, ರಸವದಲಂಕಾರದ ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು–

ವಾಚ್ಯಸ್ಯಗ್ರಾಮ್ಯತಾಯೋನಿರ್ಮಾಧುರ್ಯೇ ದರ್ಶಿತೋ ರಸಃ

ಇಹ ತ್ವಷ್ಟ ರಸಯತ್ತಾ ರಸವತ್ತಾ ಸ್ಮೃತಾ ಗಿರಾಂ

(ಮಾಧುರ್ಯ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮಾತಿನ ರಸವು ಅಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಜನ್ಮ ತಾಳುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟರಸಾಯತ್ತವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯೆ ರಸವದ್ ಅಲಂಕಾರ)

–ಎಂದು ಹೇಳಿ ರಸವದಲಂಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು 'ಗುಣ'ಗಳಿಗೆ ರಸಪರತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆ ಇರುವಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗುಣವು ರಸವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಲ್ಲದೆಂದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. (ಎಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ರಸವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದಂತಾಯಿತು). ದಂಡಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು 'ರಸವದಲಂಕಾರ'ವಲ್ಲ. ಗುಣಾಶ್ರಿತವಾಗಿರದೆ, 'ರಸಮಯವಾಗಿರುವ ವಚನ'ವೆ 'ರಸವದಲಂಕಾರ'. ಲಕ್ಷ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ರಸವದ್ವಚಃ', 'ರಸವತ್ತ್ವಂ ಗಿರಾಂ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿಯೇ ಮಾರ್ಗಕಾರನು, 'ಇಹತ್ವಷ್ಟರಸಾಯತ್ತಾ ರಸವತ್ತಾ ಸ್ಮೃತಾ ಗಿರಾಮ್' ಎಂಬ ದಂಡಿಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನೇ 'ನವವಿಧರಸಂಗಳಂ ಮನಕೆ

ವರೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಚನವಿರಚನೆ' ಎಂದು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಿ 'ಅಷ್ಟರಸ'ವನ್ನು 'ನವರಸ'ವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

"ಲೋಕವೃತ್ತವು (ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ) ಕವಿ ಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭೂಮಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ.

ರಸವು (ಲೊಲ್ಲಟನು ಭಾವಿಸುವಂತೆ) ಸ್ಥಾಯಿಯೂ ಪುಷ್ಟಿಯೂ ಅಲ್ಲ, (ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಭಾವಿಸುವಂತೆ) ಅದರ ಅನುಮಾನವೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತನು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಅದು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಬಹುದು. ಅದು ಅನುಕರಣವಲ್ಲ, ಅನುವ್ಯವಸಾಯ(ಎಂದರೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವರ್ತನೆ) ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅನುಭಾವನೆ ಎಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವುದು. ಭರತನು ಅದನ್ನು ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವುದಲ್ಲ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು." ಅನುವ್ಯವಸಾಯವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.[35]

ಶೃಂಗಾರ ರಸ

ಭೋಜ-ಭವಭೂತಿಯಂಥವರು ಶೃಂಗಾರ-ಕರುಣಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ರಸಗಳನ್ನು ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗಲೂ ರಸದ ಕುರಿತಾದ ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶದವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಇದೆ. ಭೋಜನ ಶೃಂಗಾರವೆಂಬುದು ಸರ್ವರಸಗಳ ಮೂಲ; ಇದಕ್ಕೆ ಅಭಿಮಾನವೇ ಸ್ಥಾಯಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಶೋಕವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸುವುದೆಂದರೆ ಶೋಕದಲ್ಲಿ (ಅಭಿಮಾನ) ತನ್ನ ತನವನ್ನು ಕಾಣುವುದು; ಕೋಪಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಕೋಪದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತನವನ್ನು ಕಾಣುವುದು. ಹೀಗೆ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲಾದ ಯಾವುದೇ ರಸವಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಾಣುವುದೇ ರಸಾನುಭವದ ಮೂಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅಭಿಮಾನವೇ ಸ್ಥಾಯಿ; ಎಲ್ಲವೂ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ್ಗತ.

ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಕಾರರು ಶೃಂಗಾರದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟುದರ ರಹಸ್ಯವೂ ಇದೇ. ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಶ್ರುತಿ-ಸ್ಮೃತಿ-ಇತಿಹಾಸ-ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಕೃತಿ ಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೊಂದಿರದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತ ಚಿತ್ರಣವೇ ಆಗಬಹುದೆಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಇವರು ಶೃಂಗಾರದ ಮೇಲೆ

ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟರು. ಇವರ ಶೃಂಗಾರವು ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿತ್ತು. ಭರತನಂತಹ ಲಕ್ಷಣಕಾರರು, ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೇ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮೀಸಲಿಟ್ಟುದು ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಲೇ. ಅನಂತರದವರು ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಪ್ಪು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಪ್ರಣಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದರು. ಕರುಣ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತಿದೆ.

ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಬಗ್ಗೆ ಕುರಿತು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ರಸಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಸೌಕುಮಾರ್ಯಾತಿಶಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಆ ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಮಾದವಾದರೂ ಕವಿಗೆ ಸಹೃದಯರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಅನಾದರವು ಬರುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರರಸವು ಸಂಸಾರಿಗಳೆಲ್ಲರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ರಸಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅದೇ ಅತ್ಯಂತ ರಮಣೀಯವೂ, ಆತ ಏವ, ಪ್ರಧಾನವೂ ಆದುದು.[36]

ನವವಿಧರಸಂಗಳಂ ಮನ
ಕೆ ವರೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಚನವಿರಚನೆ ರಸವ [ದ್
ವಿವಿ] ಧಾಳಂಕಾರಂ ಕುಱಿ
ತು ವಿಕಲ್ಪಿಸಿ ತೋರ್ಪೆನದಟ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮಮಂ ॥ನವರಸ॥ 187
ವೀರ; ಅದ್ಭುತ, ಕರುಣ, ಶೃಂಗಾರ
ಭಯಾನಕ, ರೌದ್ರ, ಹಾಸ್ಯ, ಶಾಂತ
ಭೀಭತ್ಸ – 9 ರಸಗಳು

ವೀರಾದ್ಭುತ ಕರುಣಾ ಶೃಂ
ಗಾರ ಭಯಾನಕ ಸರೌದ್ರ ಬೀಭತ್ಸ ಮಹಾ
ಸಾರತರ ಹಾಸ್ಯ ಶಾಂತಾ
ಧಾರಂ ನವವಿಧವಿಕಲ್ಪಮಾ ರಸಮಾರ್ಗಂ ॥ನವರಸ॥ 188

1 ಕರ್ಣಪರ್ವ ಮೊದಲ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳು ವೀರ.
2 ಹನುಮಂತ ಲಂಕೆಗೆ ಹಾರುವುದು ಅದ್ಭುತ.
ಜಲನಿಧಿಯಂ ಪಾಯ್ದೊರ್ವನೆ
ನಿಲಿಕಿ ದಶಾನನನ ಪೊಟಲನಾ ಲಂಕೆಯನಾ

ಕುಲಮಿಲ್ಲದಿಜಿದು ನಿಂದಂ
ಕಲಿಯಾ [ದ]ಂ ಬಗೆದು ನೋಟಿಪ್ಪೊಡದ್ಭುತವಾದಂ ॥ಅದ್ಭುತ॥ 190

3 ದಕ್ಷ ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ದಾಕ್ಷಾಯಿಣಿಯು
ಈಶ್ವರನಿಗೆ ಹವಿಸ್ಸು ಇಲ್ಲವೆಂದಾಗ
ಅಳುವುದು – ಕರುಣೆ

ಕರೆಕರೆದು ಮನೋಧೃತಿಯಂ
ನೆರೆವಾಸೆಯೊಳಿರ್ದಳಲ್ಲದುಟಿದೊಡೆ ನಿನ್ನಾ
ವಿರಹಾನಳನಾ ತಾಪದೆ
ಕರಗುಗುಮಿನ್ನಾಕೆಗಿನಿಸು ಕರುಣಿಸು ಮನದೊಳ್ (ಕರುಣಾ) 191

ಪುಳಕಿತ ಕಮೋಳಫಳಕಂ
ವಿಳಸಿತ ಮದಿರಾರುಣೇಕ್ಷಣಂ ಸ್ಫುರಿತೋಷ್ಠಂ
ಕೆಳದೀ ನಿನ್ನ ಮುಖಂ ತಳ
ಮಳಗೊಳಿಸುಗುಮಿಂತು ನಿಭೃತ ಶೃಂಗಾರರಸಂ ॥ಶೃಂಗಾರ॥ 192
ಶ್ವೇತ ಕುಮಾರ – ತ್ರಿಲೋಕ
ಸುಂದರಿ – ಶೃಂಗಾರ
(ಶ್ವೇತಕುಮಾರ ಚರಿತ್ರೆ)

ದುಶ್ಯಾಸನ ವಧೆ – ಭಯಾನಕ

ತಾಳತರುವಿತತಿಯೊಳ್ ಬೇ
ತಾಳಂಗಳ ಮೊಜಿದು ತೆರೆದು ಬಾಯ್ಗಳನಾ ಪಾ
ತಾಳಬಿಲಂಗಳವೋಲ್ ತಳ
ತಾಳಲಯಕ್ರಮದೆ ಕುಣಿಯೆ ಭಯಮಯನಾದೆಂ ॥ಭಯಾನಕ॥ 193
ಜಟಾಯು ರೆಕ್ಕೆ ಕತ್ತರಿಸುವುದು

ರೌದ್ರ

ಭೀಮ – ಕೌರವಯುದ್ಧ

ಕೊಂದು ಜಟಾಯುವನಾತಂ
ಮುಂದಿಟ್ಟಾ ಜನಕಸುತೆಯನೊಯ್ದಂ ಮತ್ತಾ
ಪಂದೆಯನಂತಕಮುಖದೊಳ್
ತಂದಿಟ್ಟಂದಲ್ಲದುಱಿಗುಮೇ ರೌದ್ರರಸಂ ॥ರೌದ್ರ॥ 194
ನವವಿವರಾವೃತ ಪೂ [ತಿ]
ದ್ರವ ತ್ವಗಾವೃತವಿಮಿಶ್ರಮಾಂಸೋಪಚಿತಮ
ಧ್ರುವಮಸುಚಿತ್ರಭ್ರಮಿ [ತಾ]
[ಸ್ಥಿ]ವಹಂ ಮೆಯ್ ಬಗೆವೊಡಿಂತು ಕಿಸುಗುಳಮಾದಂ ॥ಬೀಭತ್ಸ॥ 195

ದುಶ್ಯಾಸನದ ಕರುಳ ಬಗೆಯು
ವುದು – ಭೀಭತ್ಸ.

ಪರಪುರುಷ ಸೇವನಾಕೃತ
ಸುರತವಿಕಾರಂಗಳೆಲ್ಲಮಂ ನಿಜಪತಿಯೊಳ್
ನೆರೆದಾಗಳೆ ಮಱೆಯಲ್ಬಗೆ
ದಿರವದು ನಗಿಸಿತ್ತು ಪೀನಮಭಿಸಾರಿಕೆಯಾ ॥ಹಾಸ್ಯ॥ 196
ವನಪಾಲಕರು.
[ಮಿಗೆ ರ]ಣದೊಳ್ ಪರಿಚಿತ [ಮಾ]
ದ್ವಿಗುಣಮದೋರಂತೆ ಮಟ್ಟಮಿರ್ದುದು ಮತ್ತಂ
ವಿಗತವಿಕಾರಾಕಾರಂ
ಸೊಗಯಿಸುಗುಂ ನಿನ್ನ ರೂಪು ಶಾಂತಾಧಾರಂ ॥ಶಾಂತ॥ 197
ಬಾಹುಬಲಿ ಪ್ರಸಂಗ

ವೀರಕ್ಕೆ ಉತ್ಸಾಹವು ಸ್ಥಾಯಿ. ವೀರರು ಮೂರು ಥರ. ದಾನ ವೀರ, ಉಭಯ ವೀರ, ದಯಾವೀರ. ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ವೀರ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ

ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ರಸವು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ವೀರಕ್ಕೂ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ.

ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಸಾವು, ದುಃಖ, ನೋವಿನ ನರಳುವಿಕೆ, ಆಕ್ರಂದನಗಳು ಕರುಣೆಗೆ ಕಾರಣವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಮುಖವು ವಿವರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣೀರು ಬರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ಸಂಚಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಗ್ಲಾನಿಯಾಗಬಹುದು. ಮೂರ್ಛೆ ತಪ್ಪಬಹುದು. ಖಿನ್ನತೆಯು ಆವರಿಸಬಹುದು.

ವಿಕೃತ ವೇಷವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡಬಹುದು. ಹರ್ಷವು ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ಸ್ಮಿತ, ಹಸಿತ, ವಿಹಸಿತ, ಉಪಹಸಿತ, ಅಪಹಸಿತ, ಅತಿಹಸಿತ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಭೇದಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾಟಕೀಯವಾದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಗದ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಶಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಚೂಪಾದ ಮೊನೆಯಿರುವ ಅಲಗಿರುಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಉನ್ನತವಾದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲಕ ಇದು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಭಾಷೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ್ದು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾಷೆಯೂ ಹೆಚ್ಚು ತೂಕದ್ದು ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯದ ನುಡಿಗಳು ದುರಂತಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾರವು. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ದುರ್ಗಂಧ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ಮೂಗು ಮುಚ್ಚುವುದು, ಹೃದ್ಯವಲ್ಲದ ರೋಗಗಳು(ಕುಷ್ಟ) ದುರ್ವಾಸನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಜಿಗುಪ್ಸೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ವಿರಕ್ತಿಯು ಬರಬಹುದು.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂಲ), ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ., ಪ್ರಸನ್ನ 2007 ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು, ಯೆರವಿನತೆಲಿಮಠ 2008 ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಗಳು.
2. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ಪು.ಸಂ 41–42.
3. ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪು. 93–96.

4. ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪು. 92.

5. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಭೂತೋ ಯೋರ್ಥ ಃ ತಸ್ಯ ಭಾವಾನಾ ವಾಚ್ಯಾತಿರೇಕೇಣ ಅನವರತಚರ್ವಣಾ – ಲೋಚನ, ಪು. 30.

6. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.86–87, Elizabeth Frued 1987 Return of readers Reader response criticism methurn.

7. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.91–96, ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ 1972 ಮಾತೆಲ್ಲ ಜ್ಯೋತಿ, Devi G.N 2007 Indian literary criticism. (Article)Indian Aesthetics

8. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 54.

9. ಅಭಿ.ಭಾ.ಪು. 269.

10. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪು. 83–84.

11. 1988. ಸಂ:2. ಪು.413.

12. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪುಟ. 71–72

13. 1988. ಸಂ:2. ಪು.413.

14. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ. 82

15. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ಪು.ತಿ., 1989, ಪು. 1.

16. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ 1998 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 70, ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ 1992 ಸಾತತ್ಯ

17. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಎಂ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ 1985 ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ.

18. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ

19. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಪುಟ. 149

20. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಾಸಾರ, ಪು. 60–61.

21. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಸಂ. 60, 61.
22. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ, 78, 79.
23. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ ಪು.36, ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟರು 1998 ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಪು.72–74. ಪ್ರಸನ್ನ 2007 ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು, ಶ್ರೀರಂಗ 1983 ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ.
24. ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಪು. 82–86.
25. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ 2006 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 89, ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ.
26. ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಪು. 82–86.
27. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪು. 55–56..
28. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಅಭಿನವಗುಪ್ತ–ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ–ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ.
29. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ 1998 ಪುಟ. 89
30. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಸುಕುಮಾರ್ ಅಟಿಕ್ಕೋಡ್ 2005 ತತ್ವಮಸಿ ಪುಟ. 184.
31. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ ಪುಟ. 58.
32. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ. 71
33. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, –187–188.
34. ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ., ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ: ಪು. 441.
35. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ (ಅನು) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 81.
36. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ 1998 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 85, ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನಸಾರ 1990 ಪುಟ. 26.

16. ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ

ಔಚಿತ್ಯ

ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರಾವುದೂ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಔಚಿತ್ಯದ ಪಾಲನೆಯೇ ರಸದ ಪರಮ ರಹಸ್ಯ.

ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ವಸ್ತುವೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಉದಾತ್ತನಾಯಕನೂ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಭರತನು ವಿಧಿಸಿರುವುದು. ಈ ವಿಧಿಯನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದರೆ ಕವಿಯು ನಾಯಕನ ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆನೌಚಿತ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡಲಾರನು. ಆದರೆ ಸ್ವಬುದ್ಧಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕಥೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಾದಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಅನುಚಿತವೂ ಆದ ನಾಯಕ ಸ್ವಭಾವವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪಾಗುವುದು. ಇದು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಉದ್ದೇಶಿತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರಬೇಕು; ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶವಾದ 'ಅಂಗಿ'ಗೂ ಉಳಿದ 'ಅಂಗ'ಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರಬೇಕು. ಈ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನೇ ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಕರು 'ಔಚಿತ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಾವ್ಯದ ಸಮಸ್ತಾಂಶಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗೂ ಇದೇ ಒರೆಗಲ್ಲು. ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸವಾಗಲಿ ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಿ, ಉಕ್ತಿ ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಲಿ, ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯಾಗಲಿ, ಬೇರೊಂದು ಅಂಶವಾಗಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ದೂಷ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ' (ಭಾಕಾಮೀ: ಪು. 447) ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ಔಚಿತ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿತ್ತಾದರೂ, ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿತು. ಆನಂದ ವರ್ಧನನು ಎಲ್ಲಾ ದೋಷಗಳಿಗೂ 'ಅನೌಚಿತ್ಯ'ವೇ ಮೂಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲಿನ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವನ್ನಾಗಿ ಔಚಿತ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ

ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ತನ್ನ 'ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರ ಚರ್ಚಾ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಔಚಿತ್ಯದ ಇರುವಿಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮಾತ್ರ. ಅದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಮೌಲಿಕತೆಗೆ ಯಾವ ಕೊಡುಗೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ, ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಏನೂ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರದೇ ಹೋಗುವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆದ್ದೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಕಲ್ಪನೆಯಾದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಗುರುತಿಸಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾದರೂ, ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದು ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ.[1] ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ.

ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ

ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾರ; ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ; ಅದರ ಶೈಲಿ; ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ. ಇವೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ದುರ್ಬಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೃತಿಯು ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ದುಃಖದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರದ ವರ್ಣನೆಯು ಬಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಭಾಸವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನ ಅಗತ್ಯ.

ಛಂದೋನಿಯಮಗಳಲ್ಲದ ಗದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ಔಚಿತ್ಯವೇ ಸಂಘಟನೆಗೆ ನಿಯಾಮಕ. ಅಥವಾ ಪದ್ಯಬಂಧದಂತೆ ಗದ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಘಟನೆಯು ರಸದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೇ ಸರ್ವತ್ರ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ; ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಅದು ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಕರುಣರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅತಿದೀರ್ಘಸಮಾಸದ ಸಂಘಟನೆಯು ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ರೌದ್ರ', 'ವೀರ' ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಸವಿಲ್ಲದ ಸಂಘಟನೆಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಷಯದ ಔಚಿತ್ಯವು ರಸದ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯದೂ ಹೌದು; ಹಿರಿಯದೂ ಹೌದು. ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಶೃಂಗಾರ ಕರುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಸಮಾಸವೇ ಇಲ್ಲದ ಸಂಘಟನೆಯು ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ರೌದ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ

ಅತಿದೀರ್ಘ ಸಮಾಸದ ಸಂಘಟನೆಯು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯ ಪರಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಪ್ರಬಂಧವೂ ಕೂಡ ರಸಾದಿಗಳಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಅದರ ವ್ಯಂಜಕತ್ವದ ನಿಯಮಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ: 1) ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಸ ಭಾವಗಳನ್ನಲಕ್ಷಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ವಿಭಾವ, ಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಬರುವಂತೆ ಕಥಾಶರೀರವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು–ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವು 'ಪ್ರಕೃತಿ' ಅಥವಾ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಉತ್ತಮ', 'ಮಧ್ಯಮ', 'ಅಧಮ' ಮತ್ತು 'ದಿವ್ಯ', 'ಮಾನುಷ' ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಭೇದಗಳಿವೆ. ಈ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸಾಂಕರ್ಯ ಬರದಂತೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ ಔಚಿತ್ಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಮಾನುಷನಾದ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೊದಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರೇ ಆದ ರಾಜಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಸಪ್ತ ಸಾಗರೋಲ್ಲಂಘನವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಅವು ವಸ್ತುತಃ ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದರೂ, ಸರ್ವಥಾ ನೀರಸಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ಕಾರಣ. ಇದು ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಕ್ಕೂ ಇದು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಮಯ, ಸಂದರ್ಭ ನೋಡಿ ಮಾತಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಸಮಯ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭ ನೋಡು ಮಾತಾಡುವುದನ್ನು ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವ್ಯವಹಾರ: ಸಾಹಿತ್ಯ: ರಂಗಭೂಮಿ: ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡವಳಿಕೆ – ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.[2] ಔಚಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನ; ಉಚಿತಾನುಚಿತ ವಿವೇಕ; ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಬೇಕು. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅವನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾರ; ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ; ಅದರ ಶೈಲಿ, ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ. ಇವೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ದುರ್ಬಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೃತಿಯು ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ದುಃಖದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರದ ವರ್ಣನೆಯು ಬಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಭಾಸವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉನ್ನತ ಶೈಲಿ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದು ಕೃತಿಯ ಘನತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೌರವನದು ಉನ್ನತ ಶೈಲಿ.

ಛಂದೋನಿಯಮಗಳಲ್ಲದ ಗದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ಔಚಿತ್ಯವೇ ಸಂಘಟನೆಗೆ ನಿಯಾಮಕ. ಅಥವಾ ಪದ್ಯಬಂಧದಂತೆ ಗದ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಘಟನೆಯು ರಸದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೇ ಸರ್ವತ್ರ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ; ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಅದು ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಕರುಣರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅತಿದೀರ್ಘ ಸಮಾಸದ ಸಂಘಟನೆಯು ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ರೌದ್ರ', 'ವೀರ' ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಸವಿಲ್ಲದ ಸಂಘಟನೆಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಷಯದ ಔಚಿತ್ಯವು ರಸದ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯದೂ ಹೌದು; ಹಿರಿಯದೂ ಹೌದು. ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಶೃಂಗಾರ ಕರುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಸಮಾಸವೇ ಇಲ್ಲದ ಸಂಘಟನೆಯು ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ರೌದ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿದೀರ್ಘಸಮಾಸದ ಸಂಘಟನೆಯು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯ ಪರಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ದುಶ್ಯಾಸನ ಪ್ರಸಂಗ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಬಂಧವೂ ಕೂಡ ರಸಾದಿಗಳಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಅದರ ವ್ಯಂಜಕತ್ವದ ನಿಯಮಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ: 1) ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಸ ಭಾವಗಳನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ವಿಭಾವ, ಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಬರುವಂತೆ ಕಥಾಶರೀರವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು–ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವು 'ಪ್ರಕೃತಿ' ಅಥವಾ ಪಾತ್ರರಚನೆಯ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಉತ್ತಮ', 'ಮಧ್ಯಮ', 'ಅಧಮ' ಮತ್ತು 'ದಿವ್ಯ', 'ಮಾನುಷ' ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಭೇದಗಳಿವೆ. ಈ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸಾಂಕರ್ಯ ಬರದಂತೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ ಔಚಿತ್ಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಮಾನುಷನಾದ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೊದಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರೇ ಆದ ರಾಜಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಸಪ್ತ ಸಾಗರೋಲ್ಲಂಘನವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಅವು ವಸ್ತುತಃ ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದರೂ, ಸರ್ವಥಾ ನೀರಸಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ಕಾರಣ. ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ಇದನ್ನು

ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಗದಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಶೇಣಿಯವರು ಕೌರವನಾಗಿ ಹಿಂಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

"ಕುರುರಾಯ ಇದನೆಲ್ಲಾ ಕಂಡು ಸಂತಾಪದಿ ಮರುಗಿ ತನ್ನಯ ಭಾಗ್ಯವೆನುತಾ ಬರಿದೆ ಇನ್ನಿವರೊಳು ನಾ ಕಾದಲೇಕೆ ಎನುತಾ ಒಳಸರಿದನು ಮನದಿ ಚಿಂತಿಸುತ "

"ಹಾಂ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗದಿದ್ದರೂ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಶತ ಮೂರ್ಖನಾದರೂ ಆಕ್ಷೇಪವಿಲ್ಲ. ವೀರತ್ವಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಎಂತ ಕಲ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯ ಭಾಗ್ಯವಂತನಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಯಾರು ಯಾವಾಗ ಹೇಳಿದರು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ನನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಿಚಾರವಿದು. ಆದರೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಮುಂದೆ ದೈವೀವಾದಿಯಾಗಿ ಎಷ್ಟಾದರೂ ಮುನ್ನ ಪಡೆದಷ್ಟು ಅಮತ ನಾನು ಘೋಷಿಸಲು ಇಲ್ಲ. ಅನ್ಯರು ಘೋಷಿಸದರೆ ನಾನು ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ಸತ್ಯ. ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾಗಬೇಕಿತ್ತು ನನ್ನ ಪಿತೃಮಹಾಶಯರು. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಅವರು ಜೇಷ್ಠರು, ಹುಟ್ಟು ಕುರುಡರಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ರು. ಜಾತ್ಯಾಂಧನಾದ್ದರಿಂದ ಹುಟ್ಟನಿಂದ ಜೇಷ್ಟತ್ವ ಪಡೆದರೂ ಅಧಿಕಾರದ ಕೈತಪ್ಪಿಹೋಯಿತು. ಪರ್ಯಾಯದಿಂದ ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಪಾಂಡು ರಾಜನಿಗೆ ಬಂತು. ಆದರೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೂ ಅದೇ ಬೆಳೆದು ಬರಬೇಕೆ? ನಮ್ಮ ಅಜ್ಜ ಸತ್ಯವತಿ ದೇವಿಯವರ ಸಂತಾನಕ್ಕೆ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ನಾನು ಮದುವೆಯೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದದ್ದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಆಲೋಚಿಸಬೇಕು. ಯಾಕೆ ತಾನು ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಬಿಡಬಹುದು. ತಾನು ಬಿಟ್ಟರೂ ತನಗೆ ಮುಂದಾಗುವ ಸಂತಾನಕ್ಕೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಸಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಇದಲ್ಲವೆ ನಮ್ಮ ಭೀಷ್ಮಜ್ಜನ ಮನೋವೃತ್ತಿ. ಅಥವಾ ದಾಶರಾಜನ ಆಕ್ಷೇಪ. ಇದು ಸತ್ಯ ಹೌದಾಗಿದ್ರೆ ತಾನೊಬ್ಬ ಸಿಂಹಾಸನ ತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ ಮಕ್ಕಳು ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ತ್ಯಾಗ ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು ಎಂಬುದು ಇದ್ರೆ ನಮ್ಮಜ್ಜ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿ ಯಾಕಾಗಬೇಕು? ಆದರೆ ಆಗಿದ್ದಾರೆ ಆದರೆ ಯಾಕಾಗಿದ್ದಾರೆ ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಜನ್ಮನಾ ಜೇಷ್ಟನಾಗಿದ್ದವನು ಸಿಂಹಾಸನ ಬಾಹಿರನಾದರೂ ಅವನಿಗೆ ಹುಟ್ಟುವ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಸಿಂಹಾಸನ ಮೀಸಲಿಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲವೆ ಅಯ್ಯೋ ದೈವವೆ ನನ್ನ ಭಾಗಕ್ಕಾಗುವಾಗ ಅದು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದಂಥ ಪಾಂಡವರು ಕೂಡಾ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಎಂದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಯುಧಿಷ್ಟಿರನಿಗೆ ಸಿಂಹಾಸನ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ನ್ಯಾಯೇನ ಅವನಿಗೆ ಯುವರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕವಾಯಿತು. ಯಾಕಾಯಿತು? ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ದೈವ ನನ್ನನ್ನು ಚುಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಪ್ರಬುದ್ಧನಾದೆನೋ ಯಾವಾಗ ಸ್ನೇಹಿತರ ಸಂಗವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡೆನೋ ಅಂದಿನಿಂದ ಆ ದೈವದಲ್ಲಿಯೇ ನನ್ನ ಹೋರಾಟ. ಅದಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮ ಕೌರವರ ಪಾಂಡವರ ಯುದ್ಧ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾನು ಆ ದೈವದಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿಯೇ ಇದ್ದೆ.

ಸಾಗಿತು ಯುದ್ಧ, ಆಹ ಪ್ರಥಮ ಸೇನಾಧಿಪತಿ ಅಜ್ಜ ನನ್ನ ಸೇನಾಧಿಪತಿ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೋಲನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ನನ್ನ ಮನಃಸಾಕ್ಷಿ ಒಪ್ಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸೇನಾಪತಿ ಸೋಲನ್ನು ಅಪ್ಪಿದ. ಹಾಗಾದದ್ದು ಸತ್ಯ. ಪಾಂಡವರ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಜ್ಜನಿಗೆ ಅನುಗ್ರಹ ಬುದ್ಧಿ, ವ್ಯಾಮೋಹವೂ ಇತ್ತು ಇದೇ ವಂಶದವರು ಅವರಲ್ಲವೆ ಮಗನೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ರು. ಎಷ್ಟು ದಿನ ಈ ಸಂಕಷ್ಟದಲ್ಲಿ ನವೆಯಬೇಕು? ಹೌದು. ಕುಟುಂಬದ ಹಿರಿಯವನಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಈ ನೋವು ಇರಬೇಕಾದ್ದೆ. ಆದರೂ ನನ್ನ ಸೇನಾಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿದರಲ್ಲ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರಲ್ಲ ಎತ್ತಿದ ಬಿಲ್ಲು ಕೆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಬೇಕಿದ್ದರೆ ಹತ್ತು ಸಾವಿರ ಮಕುಟವರ್ಧನರ ತಲೆಯನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಎಂದ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮರಣವನ್ನು ತಾವೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು ತಮ್ಮ ಸೋಲನ್ನ ಅವರೇ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಕೃಷ್ಣ ಕಾರುಣ್ಯ. ಪಾಂಡವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದ ಒಲವು ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಾದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣ ಬಂದಾಗ ಅವರು ಮೂಕರಾಗುವುದು ಕೃಷ್ಣ ಬಂದಾಗ ಅವರು ಮೈಮರೆಯುವುದು ಈ ಭಾವಾವೇ ಈ ಒಂದು ನಮ್ಮ ಅಜ್ಜನ ------ ಆಮೇಲಿನ ದ್ರೋಣರು ----------(ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ) ಕೌರವನಾಗಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದವರು ಶೇಣಿಯವರು ಅವರ ಒಳನೋಟ, ಅವರ ಔಚಿತ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ ಚಿತ್ರದ ಗುಣ ಅದ್ಭುತವಾದ್ದು. ಅದು ಅನುಕರಣನೀಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ, ಪುಟ. 147
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ. 144–146.

17. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ವಿವರಣೆಗಳು

ಬೆದಂಡೆ ಮತ್ತು ಚತ್ತಾಣ

ಪದ್ಯ 34–35 : ಬೆದಂಡೆ – ಚತ್ತಾಣ : ಬೆದಂಡೆ (ಸಂ., ವೈದಂಡಿಕಾ), ಚತ್ತಾಣ (ಸಂ., ಚಿತ್ತಾಯತನ). ಕಂದಪದ್ಯವೂ 'ಅಮಳಿನ' (ದೋಷ ರಹಿತವಾದ) ವೃತ್ತವೂ ಒಂದೊಂದು ಎಡೆಗೆ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಕೂಡಿ, 'ಜಾತಿಜಾಣು'(ದೇಸಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೌಶಲ) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಡಗಿನಿಂದ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಅದು ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬವೆನಿಸುವುದು.

ಹಲವು ಕಂದಗಳು, ಚೆಲುವಾದ ವೃತ್ತ ಅಕ್ಕರ ಚೌಪದಿ ಗೀತಿಕೆ ತ್ರಿಪದಿ – ಇವು ಸೊಗಸುವಡೆದು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ಚತ್ತಾಣ.

ಬೆದಂಡೆ ಚತ್ತಾಣಗಳು ಹಿಂದಿನ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಮಗಳಾಗಿದ್ದ ಬಹುದೆಂದೂ, ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನು ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ.

'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವು' 'ಚತ್ತಾಣ'ದ ನಾಮಾಂತರವಾಗಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಅವರು ಹೇಳುವ 'ಮಾಡುಗಬ್ಬ'ದ ಒಳಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆಂದೂ ಈ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ ಮುಂತಾದ ದೇಗಬ್ಬದ ಸಂತತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಇಂದಿನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಬಂಧವು ತಲೆದೋರಿರಬೇಕೆಂದೂ, 'ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ' ಬೆದಂಡೆ, 'ಚಿತ್ರಾಣ'ಗಳೆಂದರೆ ಹಿಂದಣ ದೇಸಿಯಾದ ದೃಶ್ಯ– ಶ್ರವ್ಯಗಳೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭೇದಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[1]

'ಬೆದಂಡ' ಎಂಬುದು "ಕೇಳಲಿಕ್ಕೂ ನೋಡಲಿಕ್ಕೂ ಇರುವ ದೇಸೀಗಾನದ ದೃಶ್ಯಕಲಿ" ಎಂದು ಕೆ.ಪಿ. ವೆಂಕಟಪ್ಪಶೆಟ್ಟಿ ಅವರ ಮತ : 'ನಾಟ್ಯಗರಣ'ಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೊಂಡ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ 'ಮೋಹಿನೀ ಕಲೆ'ಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಈ ಬೆದಂಡೆಯಾಗಿರಬಹುದು. (ಸಮರ್ಪಣೆ 'ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ' 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ' ಎಂಬ

ಅವರ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಿ. 'ನಾಡ ಹಗರಣ' ದೇಸೀ ನಾಟಕವೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. (ಕ.ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ 'ಪಗರಣ'ದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಪ. – 68).

"ಚತ್ತಾಣ (=ಚಿತ್ತಾಯತನ), ಬೆಂದಡೆ (=ವೈದಂಡಿಕ) ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬಂಧ ಜಾತಿಗಳು, ನಮಗೆ ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ."[2]

43. 1 ಚತ್ತಾಣ

ಚತ್ತಾಣದ ಕುರಿತು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಶ್ರವ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಉಪನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯೊಳಗಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಭೇದವೆನ್ನಬಹುದಾದ ದೃಶ್ಯದ ಅಥವಾ ದೇಸಿ ನಾಟಕ (ಆಟ)ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈಗ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡುವ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಚತ್ತಾಣವೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಕಾರನು ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವೆಂದೂ ಹೆಸರಿಸಿದುವು ದೇಸಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಚತ್ತಾಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೀಕ್ಷಿಸಿರಿ:–

> ಕಂದಗಳ್ಪಲವಾಗಿರೆ।
> ಸುಂದರವೃತ್ತಂಗಳಕ್ಕರಂ ಚೌಪದಿಮ॥
> ತ್ತಂದಲ್ ಗೀತಿಕೆ ತಿವದಿಗ।
> ಳಚಿದಂಬೆತ್ತೆಸೆಯೆ ಪೇರ್ದೊಡದು ಚತ್ತಾಣಂ

ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೀಕ್ಷಿಸುವಾಗಲೇ ಇದು 'ಬೆದಂಡೆ'ಯಿಂದ ಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದೆ. 'ಚತ್ತಾಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹೇಗೆ ಮೈಗೊಂಡಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಕಗ್ಗಂಟಿನೊಳಗಿನದಾಗಿಯೇ ಇದೆ. 'ಜಕ್ಕ+ತಾಣಂ' ಎಂಬುದೇ ಉಚ್ಚಾರಣದ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ, ಮದ್ಯದ 'ಕ್ಕ'ಕಾರವು ಲೋಪಿಸಿ 'ಜತ್ತಾಣಂ' ಎಂದಾಗಿರಬಹುದು; ಆದಿಯ ಜಕಾರವು 'ಚ'ಕಾರವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮಾರ್ಪಟ್ಟುದಿರಬಹುದು; ಎಂದು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ನಾನೂ ಸಂದೇಹಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕೆಲವೆಡೆಯಲ್ಲಿ 'ಚತ್ತಾಣ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ 'ಜತ್ತಾಣ' ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಆ ಭಾವನೆಯೇ ಸಾಧು ಎಂದಾದರೆ 'ಜತ್ತಾಣ'ವೇ ಮೂಲರೂಪವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಶ್ರಯವಾದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಅಚ್ಚಾದ ಎರಡು ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲೂ 'ಚತ್ತಾಣ'ವೆಂಬ ರೂಪವೇ ಇದೆ. ಈ ಪೂರ್ವದ 'ಚತ್ತಾಣ' ರೂಪವು 'ಜಕ್ಕತಾಣ' ಎಂಬುದರಿಂದ 'ಜತ್ತಾಣ'ವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ ಕಡೆಗೆ ಮಾರ್ಪಟ್ಟುದು ಎಂದರೆ ಹುರುಳಿಲ್ಲದ

ವಾದ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುವುದೆಂದು ಸಂಶಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಆ ಪದವು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿರಬಹುದು? ಹೇಗೆ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಹೆಸರಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರಬಹುದು?

ಚತ್ತಾಣವು ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಚೌಪದಿ(ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಹಾಡು) ಗೀತಿಕೆ; ಚತ್ತಾಣಂಗಳು ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಚತ್ತಂ ಎಂದರೆ ತಕ್ಕು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆಣಂ ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಾರ ಎಂದರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಚತ್ತ ಮತ್ತು ಆಣಂ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಚತ್ತಾಣವಾಗಿದೆ.[3]

43.2 ಬೆದಂಡೆ–ಚತ್ತಾಣ

ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕ

ನ್ನಡದೊಳ್ ಚತ್ತಾಣಮುಂ ಬೆದಂಡೆಯು ಮೆಂದೀ

ಗಡಿನ ನೆಗಳ್ತೆಯ ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (1–33)

ಕಂದಮುಮಮಳಿನ ವೃತ್ತಮು

ಮೊಂದೊಂದೆಡೆಗೊಂ (ಡು) ಜಾತಿಜಾಣೆಸೆಯೆ ಬೆಡಂ

ಗೊಂದಿವರಳಮರೆ ಪೇರಲ್

ಸುಂದರ ರೂಪಾ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬಮದಕ್ಕುಂ(ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ 1–34)

ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬದ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನಂತೆ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಜಾಣ್ಮೆಯ; ಬೆಡಗಿನ; ಸುಂದರ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೇ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬೆದಂಡೆ–ಚತ್ತಾಣ: ಬೆದಂಡೆ(ಸಂ.ವೈದಂಡಿಕಾ). ಚತ್ತಾಣ(ಸಂ. ಚಿತ್ರಾಯತನ). ಕಂದಪದ್ಯವೂ 'ಅಮಳಿನ' (ದೋಷ ರಹಿತವಾದ) ವೃತ್ತವೂ ಒಂದೊಂದು ಎಡೆಗೆ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಕೂಡಿ, 'ಜಾತಿಜಾಣು' (ದೇಸಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೌಶಲ) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಡಗಿನಿಂದ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅದು ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬವೆನಿಸುವುದು. ಹಲವು ಕಂದಗಳು, ಚೆಲುವಾದ ವೃತ್ತ ಅಕ್ಕರ ಚೌಪದಿ ಗೀತಿಕೆ ತ್ರಿಪದಿ – ಇವು ಸೊಗಸುವಡೆದು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ಚತ್ತಾಣ. ಬೆದಂಡೆ – ಚತ್ತಾಣಗಳು ಹಿಂದಿನ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಮಗಳಾಗಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನು ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವು 'ಚತ್ತಾಣ'ದ ನಾಮಾಂತರವಾಗಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಅವನು ಹೇಳುವ 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ದ ಒಳಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆಂದೂ ಈ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ ಮುಂತಾದ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ

ಸಂತತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಇಂದಿನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಬಂಧ'ವು ತಲೆದೋರಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ 'ಬೆದಂಡೆ-ಚತ್ತಾಣ'ಗಳೆಂದರೆ ಹಿಂದಣ ದೇಸಿಯಾದ ದೃಶ್ಯ-ಶ್ರವ್ಯಗಳೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭೇದಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಮುಳಿಯತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[4]

'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂಬುದು "ಕೇಳಲಿಕ್ಕೂ ನೋಡಲಿಕ್ಕೂ ಇರುವ ದೇಸೀಗಾನದ ದೃಶ್ಯಕಲೆ" ಎಂದು ಕೆ.ಪಿ.ವೆಂಕಪ್ಪಶೆಟ್ಟಿ ಅವರ ಮತ: 'ನಾಟ್ಟಿಗರಣ'ಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೊಂಡ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ 'ಮೋಹಿನೀ ಕಲೆ'ಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಈ ಬೆದಂಡೆಯಾಗಿರಬಹುದು. 'ನಾಡ ಹಗರಣ' ದೇಸೀ ನಾಟಕವೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. (ಕ. ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ 'ಪಗರಣ'ದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಪ.1-68). "ಚತ್ತಾಣ(=ಚಿತ್ರಾಯತನ). ಬೆಂದಂಡೆ(=ವೈದಂಡಿಕ) ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬಂಧ ಜಾತಿಗಳು, ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ."

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಚತ್ತಾಣವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭೇದವನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವಾಗ (1-35) ಸಕ್ಕರ ಚೌಪದಿ ಗೀತಿಕೆ ತಿವದಿ ಎಂಬ 4 ದೇಸಿಛಂದದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯ 5ನೆಯ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಮದನವತಿ ಅಕ್ಕರ ಚೌಪದಿ ಗೀತಿಕೆ ಏಳೆ ತ್ರಿಪದಿ ಉತ್ಸಾಹ ಷಟ್ಪದಿ ಅಕ್ಕರಿಕೆ ಛಂದೋವತಂಸ-ಎಂಬ 10 ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಜಯಕೀರ್ತಿಯ "ಛಂದೋನುಶಾಸನ'ದ ಸಪ್ತಮಾಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಇವನ್ನೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ: ಅಕ್ಷರ ತ್ರಿಪದಿಕಾ ಏಲ್ಲಾ ಚತುಷ್ಪದಿಕ ಛಂದೋವತಂಸ ಷಟ್ಪದಿಕಾ ಅಕ್ಷರಿಕಾ ಮದನವ ಗೀತಿಕಾ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯ ದೇ ಛಂದದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಉತ್ಸಾಹ' ಎಂಬೊಂದು ಬಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ, 'ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ'ದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿ ಮತ್ತು ಪಟ್ಪದಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಆಯೆರಡನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಏಳೆಯ ವಿಚಾರವೂ ಬಂದಿದೆ, ಈ ಅಚ್ಚ ಕನ್ನಡ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೋ ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೋ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಡೆಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವು ಜಾನಪದ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕೂಡ ಕಷ್ಟ, ಈ ಅಚ್ಚ ಕನ್ನಡ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಗಣವಿನ್ಯಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿರ ಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೆರಡರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದಾದರೂ ಎಲ್ಲವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡವೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮಟ್ಟು, ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಅಳವಡುವ ಮೂಲಸೂತ್ರವಾದ ಗಣವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೆಂದು

ತೋರಿಸುವುದು ಕೂಡ ಸರಿಯಾಗಲಾರದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ತಾತ್ಪರ ವೆಂದರೆ, ಕನ್ನಡದ ಅಂಶಗಣದ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮಟ್ಟುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಂಭವನೀಯ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಪ್ರಭೇದಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಭಾವದ ಕಂದ ಮತ್ತು ರಗಳೆ, ದೇಸಿಛಂದಸ್ಸಿನ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಈಚಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಂಗತ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳಾದ ತ್ರಿಪುಡೆ ಯಾಲಪದ ಮೊದಲಾದವು. ಹಾಗೆಯೇ ತೆಲುಗು ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದ ಹಾಗೆ ತೋರುವ ದ್ವಿಪದಿ ಸೀಸಪದ್ಯಗಳು, ಜಾನಪದ ಗೇಯವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ತ್ಯಾಗಮಾನ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿಯ ಧಾಟಿಗಳು–ಇವೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿಯೇ ಗಣ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ, ಶ್ರುತಿರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ವರ್ಣಕ–ಹಾಡುಗಬ್ಬ

ವರ್ಣಕ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಚರ್ಚೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಪ್ರಕಾರವು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನದು. ವರ್ಣಕವನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದು ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ:

"ವರ್ಣಕವನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದೇನೋ ಹೇಳಬಹುದು; ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಸಂಪೂರ್ಣಾರ್ಥವನ್ನು ಆಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಉಲ್ಲೇಖನವುಂಟು. ಅದರ ಲಕ್ಷಣ ಕಥನವೂ ಉಂಟು. "ಕಂದಮುಂ ಪೆಟೆತೊಂದಳಿಕೆಯ ವೃತ್ತಜಾತಿಯುಂ" ಸಂಧಿಸಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪದವೆಂದೂ, ಇಂತಹ ಪದಗಳು ಹನ್ನೆರಡರವರೆಗೆ ಇದ್ದರೆ, ಆ ಪದ್ಯಗುಂಫನವು 'ಮೆಲ್ವಾಡು' ಎನಿಸುವುದೆಂದೂ, ಹದಿನೈದು ಅಥವಾ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಪದಗಳು ಯಥಾ ಸಂಭವವಾಗಿ ಸೇರಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅದು ರಸಾಸ್ಪದವಾದ ಪಾಡು; ಪಾಡುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಕಬ್ಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬ; ಎಂದೂ ನಾಗವರ್ಮನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನೃಪತುಂಗನಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಬೆದಂಡೆ ಚತ್ತಾಣಗಳೂ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ. ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎನ್ನುವುದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿರುವರು. ಪೂರ್ವೋಕ್ತವಾದ ವರ್ಣಕಕಾವ್ಯಗಳು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸುಗಮವಾಗಿರಬಹುದು. ಗುಣವಿಶಿಷ್ಟವಾದ" ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಲ್ಲ ಎನ್ನುವಾಗ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿಯತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಕದ ಲಕ್ಷಣ:– "ವರ್ಣ ಎಂದರೆ ಉಜ್ವಲವರ್ಣನೆ ಅಥವಾ ರಸಿಕರಂಜನಗುಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾದೀತೇ? ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಅಥವಾ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರಬಹುದು. ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು ರಾಗತಾಳಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ವಾಚನೀಯವಾಗಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಅರ್ಥಸ್ಫುಟತೆ ಸುಲಭತೆಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿರಬೇಕಾದರೆ ಶುದ್ಧ ವ್ಯಾಕರಣಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುವುದು ದುಷ್ಕರವೆಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳಿಗೆ ವಿದಿತವೇ ಸರಿ. ಗದ್ಯ ಪದ್ಯದ ಮಿಶ್ರದಿಂದಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವು ರಾಗರಸ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಗಾನಯೋಗ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಗದ್ಯವು ಹಾಗಿಲ್ಲ; ಗದ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಥಾಖ್ಯಾನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿದೆ. ಅಂಶತಃ ಗಾನ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲದ ಚಂಪುವನ್ನು, ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಪಂಪನ ಅನಂತರದ ಹಲ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು 'ವರ್ಣಕ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೇಶೀಯ ಛಂದೋನಿಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. ದೇಶೀಯ ಛಂದಸ್ಸು ಮಾತ್ರಾಗಣ ರೂಪಿತವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಗತಿಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಣ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಛಂದಸ್ಸಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಲಂಬಿತವೂ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಶಿಥಿಲವೂ ಆಗಿದ್ದು ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ವ್ಯಾಕರಣ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮೀರುವಂತಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಸಹ ವಸ್ತುಕ ಅಥವಾ ವರ್ಣಕಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳಲ್ಲ; ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಶೋಧರಚರಿತೆಯೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅದರ ಛಂದಸ್ಸು ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಛಂದಸ್ಸಿನಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಗದ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯಯುಕ್ತವಾಗದಿರುವುದೊಂದೆ, ಇದರ ಬಾಹ್ಯ ಗುಣವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ವರ್ಣಕ ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎನ್ನುವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲಕವಿಗಳ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದರೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿಸಂವಾದಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಜಾಲವೆ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಲಕ್ಷ್ಯ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣವು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಮುಂಚೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವವುಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಕೆಡಹುವುದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಹೆಕ್ಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಬರೆದಿರುವರೋ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ".

ವರ್ಣಕವೆಂದರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂಬ ಏಕಕೇಂದ್ರಿತ ನಿಲುವು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವರ್ಣಕವು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂಬ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕನ್ನಡದ ವಿಶೇಷ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿಯೂ ವರ್ಣಕಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.[2]

ವಸ್ತುಕದ ಸ್ವರೂಪ

ವಸ್ತುಕ, ವಸ್ತಬಂಧ, ವಸ್ತುಕೃತಿ, ಅರ್ಥಕೃತಿ, ಪುರಾಣ, ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ನೃಪತುಂಗನು "ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿ"ಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನು ಲಕ್ಷಣ ಲಕ್ಷ್ಯಸಮಸ್ತ ವಸ್ತು ಸಂಯುತವಾದ, ಪರಿಪೂರ್ಣ ರಸೋಚಿತವಾದ, ಅರ್ಥಯುಕ್ತವಾದ, ಉಚಿತ ಪುರಾಣ ಮಾರ್ಗ ಪದ ಪದ್ಧತಿ ಬಂಧುರ ಬಂಧವುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನೆ ಅರ್ಥಕೃತಿಯೆಂದು ನಾಮಾಂತರದಿಂದ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೂ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಂತೂ "ದೋಷಮೊಂದದಳಂಕಾರದ ವಸ್ತುಬಂಧ"ವಾಗಿರುವುದು. ಅಗ್ಗಳನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣವು ವಸ್ತುಕೃತಿ. ಹಂಪೆಯ ಹರಿಹರ ರಗಳೆಯ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ. ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು "ಸೊಗಸೊಗುವಂತಹ ವಸ್ತುಕವನ್ನು ನೆಗಳಿದ" ಕಾರಣ ವಸ್ತುಕಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ. ವಸ್ತುಕದೊಳಗೆ ಲಕ್ಷಣ ಲಕ್ಷಿತಗಳ ವಿನ್ಯಸ್ತವಲ್ಲದೆ ಪೆರತಿಲ್ಲ; ಎಂದು ಪದ್ಮರಸನೂ, ಓದುಗಬ್ಬವನ್ನೇ ವರ್ಣಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ "ಸಕಲಲಕ್ಷಣವು ವಸ್ತುಕಕೆ" ಎಂದು ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರನ್ನಕವಿ ವಾಕ್ಯದಂತೆ ಇದು ವಸ್ತುಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಎಂದು ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[3]

ವಸ್ತುಕ-ವರ್ಣಕ

"ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಕ-ವರ್ಣಕ ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿವೆ ಎಂದು ಹಲಕವಿಗಳೂ ಗತಾನುಗತಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಹ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ನಿರೂಪಣೆ ಅನವಶ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿರಬಹುದು; ಆದುದರಿಂದ ಅಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಹೀತವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ನಾಮನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಲ್ಲಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನೊಬ್ಬನೆ "ಇದಕ್ಕೆ(ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರತೆಯಿಂದಾ ಚಂಪುವೆಂದುಂ ವಸ್ತುಕಮೆಂದುಂ ಪೆಸರ್" ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ ಆ ಪ್ರಸ್ತಾವವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿಯ ಸಂಪಾದಕರು ಆಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸಂಸ್ಕೃತ ಚಂಪೂ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಸರಣಿಯನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುಕವೆಂದೂ, ಯಾವುದೊಂದು ವಿಶೇಷ ಕಾವ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಲಿ, ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಬರೆದಿರುವ ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುವಂತೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ"-ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

ಕವಿಗಳ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಸರ್ವಲಕ್ಷಣ ಸಮನ್ವಿತ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮನಿರೂಪಣೆ ವರ್ಣಕವಾದರೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ. ಕವಿಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಾನಾ ಪ್ರಕಾರ ಎಡೆಗೊಟ್ಟಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಪೂರ್ವಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುಗಳು, ವಿಷಯ ನಿರ್ಣಯದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಲುದೂರ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಲಾಗದು.

ಚಂಪು ವಸ್ತುಕವೆ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರು 'ವಸ್ತುಕ-ವರ್ಣಕ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಚಂಪೂ-ವಸ್ತುಕಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವನು ತಿರುಮಲಾರ್ಯನೊಬ್ಬನೆ. ಈ ಮತವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅರ್ಥದ್ಯೋತನವು ವಿಶದವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪದದ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ನಾನಾರ್ಥಗಳಿವೆ. ನಿಜವಾದುದು, ಸ್ಥಿರವಾದುದು, ಸತ್ಯಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದುದು. ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಡವೆಯೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯ ರೂಪಕಗಳ ಕಥಾಂಶ ಅಥವಾ ಇತಿವೃತ್ತವೆಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಪೂರ್ವಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿದ ವಸ್ತುಕ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮುಖ್ಯಾಂಶವನ್ನೂ ಇದನ್ನೂ ಹೊಂದಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆತಂಕವನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಿದಂತಾಗುವುದು.

ವಸ್ತುಕ ಪದವು ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥವನ್ನು ಒಳಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಚಂಪೂ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೆಲಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆ ಪದದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೇ ಹೊರತು ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಅಭೇದಾಧ್ಯ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಾನುಸಾರಿಯಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವು ವಸ್ತುಕವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ವಿಕಾಸದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವು ಸ್ಫುಟವಾದೀತು."

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಕುರಿತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಚಂಪುವನ್ನು ವಸ್ತುಕವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕೆ ಬೇಡವೆ ಎನ್ನುವುದು ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಚರ್ಚೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.[4]

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ.200–201.
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988 ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ, ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟ(ಲೇಖನ) ಪುಟ. 193–201
3. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ. 196
4. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ. 193–194

18. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸು, ಕಂದ

3. ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತ

ಕಂದ : ಒಟ್ಟು 413+5 (ಕಂದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಪರಿಚ್ಛೇದ – ಪದ್ಯಸಂಖ್ಯಾನುಗುಣವಾಗಿ ಅವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಪದ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸು. 4–5ರಷ್ಟು ಕಂದಪದ್ಯಗಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.) ಲಕ್ಷಣ : "ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣವು ಒಂದು ಮೂರನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮೂರೂ, ಎರಡು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಐದೈದೂ ಇರಬೇಕು. ಇದರ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಾರ್ಧಗಳ (1–3–5–7ನೆಯ) ವಿಷಮ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಗುರುವುಳ್ಳ (∪–∪) ಗಣಗಳು ಬರಕೂಡದು. ಆರನೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ (∪–∪) 'ಜ' ಗಣವಾಗಲಿ ನಾಲ್ಕು ಲಘುವುಳ್ಳ (∪∪∪∪) ಗಣವಾಗಲಿ ಬಂದು ಮೊದಲಿನ ಹಸ್ತದ ಮುಂದೆ ಯತಿ ಇರಬೇಕು. "ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನೂ ಕಂದಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಯತಿ ನಿಯಮವನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ನೋಡಿ : 1–77) ಮುಂದಿನ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳ ಬಳಕೆಗಿಂತ ಕಂದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದೆ?

ಕಂದ

'ಕಂದ' ಶಬ್ದವು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. 'ಕಂದ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ದೇಶ್ಯ ಶಬ್ದವಲ್ಲ. ಈ ಶಬ್ದವು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂದ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಾಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಡಿ.ಎಸ್.ಕರ್ಕಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಈ ರೀತಿಯದಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರಾಗಣಬಂಧವಾದ್ದರಿಂದ ಇದರ ಮೂಲವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಸ್ಕಂಧಕ' ಎಂಬ ಛಂದೋಬಂಧ ರೂಪಗೊಂಡು 'ಖಂದ' ಎಂಬ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ

ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಕೃತದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಸ್ಕಂಧಕವು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ತೆಲುಗುಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಂದ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಕಂದವು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಆರ್ಯಾಗೀತಿ ಎನಿಸಿದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಕಂಧಕ ಎನಿಸಿದ, ಆರ್ಯಾಪ್ರಭೇದಕ್ಕೆ ಸಮಾಪವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಇದರಿಂದ ವಿಶದ ವಾಗುವುದು.

'ಸ್ಕಂಧಕ'ದ ಪ್ರಾಕೃತಶಬ್ದ ರೂಪ 'ಖಂದ' ಎಂಬುದು ಪ್ರಸ್ವಗೊಂಡು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಕಂದ' ಎಂದಾಗಿರಬೇಕು. ಜಯಕೀರ್ತಿ ಪ್ರಾಯಃ ಇದನ್ನೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ರೂಪವಾಗಿ 'ಸ್ಕಂಧಃ' ಎಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ (5–13), ನಾಗವರ್ಮನು 'ಕಂದದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ 3, 4, 3, 4ರ ಹಾಗೆ ಗಣಗಳ ಅನು ಕ್ರಮವು ಕಂದದ 4 ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವುದಾಗಿದ್ದು 12, 20, 12, 20ರ ಹಾಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಅನುಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಆರ್ಯಾಜಾತಿಯ ವೃತ್ತಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಲಕ್ಷಣ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾದಂತಾಗಿದೆ; ಆದರೂ ಖಚಿತವಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ.

ಕಂದದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: 4 ಪಾದಗಳು; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 1–2ನೆಯ ಪಾದಗಳಂತೆಯೇ 3–4ನೆಯ ಪಾದಗಳಿರು ಇವೆ. 1–2ನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ 3, 5ರ ಹಾಗೆ ಒಟ್ಟು 8 ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳು (12+20 = 32); 3–4ನೆಯ ಪಾದಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ (12–20 = 32), ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳ ಕಟ್ಟು ಕೆಡಬಾರದು. ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಪರಾರ್ಧಗಳ 8 ನೆಯ ಗಣಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಗುರು ತಪ್ಪದೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಈಯೆರಡೂ ಅರ್ಧಗಳ ವಿಷಮ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಗುರುವಿನ ಗಣ (–) ಬರಬಾರದು; ಆದರೆ 6ನೆಯ ಗಣ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಗುರುವಿನ ಗಣ (U–0)ವಾಗಲಿ ಸರ್ವಲಘುವಿನ ಗಣ (0) ವಾಗಲಿ ತಪ್ಪದೆ ಬಂದಿರಬೇಕು; ಸರ್ವಲಘುವಿನ ಗಣವಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಹಾಗೆಯೇ ಮಧ್ಯ ಗುರುವಿನ ಗಣ ಎಂದರೆ ಜಗಣವಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿಯೂ (ಇದು ಲಕ್ಷ ಪರಿಶೀಲನೆ ಯಿಂದ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಲಕ್ಷಣಾಂಶ)ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಸ್ವದ ಮುಂದೆ ಯತಿಯಿರಬೇಕು. =ನೆಯ ಗಣ ಸರ್ವಲಘುವಿನ ಗಣವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಸ್ವದಿಂದಲೇ ಹೊಸ ಪದ ಮೊದಲಾಗಬೇಕು.

{ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು. ಟಿವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಟಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ. ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿಪುರಂ. ಮೈಸೂರು–4.ಪು.ಸಂ.46–47}

19. ಪಾಡುಗಬ್ಬ–ಬಾಜನೆಗಳು

46.1 ಪದ

ಪದವೆಂದರೆ ಶಬ್ದವೆಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಪದಕ್ಕೆ ಹಾಡುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪದ ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಹಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಈ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

1. "ಸಂದಿಸಿರೆ ಕಂದಮುಂ ಪೆರತೊಂದರಕೆಯ ವೃತ್ತಜಾತಿಯುಂ ಪದಂ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನವಧಾರಿಸಿರಿ ಏಕವಚನವು ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿರುವ್ಯದರಿಂದ ಈ 'ಪದ' ಎಂಬುದರೊಳಗಿರುವುದು ಎರಡೇ ಪದ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಇದು ದೇಸಿಯಾದುದರಿಂದ, 'ವೃತ್ತ ಜಾತಿಯುಂ' ಎಂದರೆ ವೃತ್ತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಅಕ್ಕರ, ಪಿರಿಯಕ್ಕರವೇ ಮೊದಲಾಗಿ 'ಜಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಛಂದೋ ಭೇದವೇ ಆಗಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಕ್ಷರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವೃತ್ತವಾಗಿರಲಾರದು. ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪಾದಸಂಖ್ಯಾ ಸಮಾನವಾಗಿ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಕುಡಿದುದು, ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಪದ' ಎಂಬ ಹೆಸರಾಯಿತೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ದೇಸಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಮಧೇಯವನ್ನಿಟ್ಟು ಮನೆಗಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಮಟ್ಟುಗಲ್ಲನ್ನಿಡುವರೆ? ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮತ್ತಿನವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳೆಲ್ಲ ಅಚ್ಚಕನ್ನಡವೇ ಆಗಿರುವುದನ್ನೀಕ್ಷಿಸಿರಿ. 'ಪದಂ' ಎಂದರೆ ಹದವಡೆದ ನುಡಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದು, ಎಂಬ ಅರ್ಥಕ್ಕನುವಾಗಿಯೇ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಹೆಸರದು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಈಗಲೂ ಕನ್ನಡಿಗರು 'ಒಂದು ಪದ ಹೇಳು; ಪದ ಹಾಡು' ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಹಾಡು (ಕೀರ್ತನ) ಎಂಬ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಾಡಿನ ಇಡಿ ಮೈಗೆ ಪದ ಎಂಬುದು ರೂಢವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಆ ದೇಸಿಯಾದ ಹೆಸರೇ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡುದಾಗಿರಬಹುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಓಂದಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಾದಿಗಳೊಳಗಿನ ಪದ್ಮ ಗಂಧಿ ಗದ್ಯಗಳಿಗೂ 'ಪದ–ಪದನು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ.

2. ಹಾಗೆ ಎರಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ರೂಪಿಸಿದ 'ಪದ'ಗಳು 'ಪನ್ನೆರಡುವರು ಸಂದಿಸಿರೆ' ಅದಕ್ಕೆ 'ಮೆಲ್ವಾಡು' ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಅದರಿಂದ ಈ ಮೆಲ್ವಾಡಿನೊಳಗೆ ಸಮಸಂಖ್ಯೆಯ ಕಂದಜಾತಿಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಇಪ್ಪತ್ತುನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಿರಬೇಕು, ಎಂದಂತಾಯಿತು ಮೆಲ್ಲಿತು+ಪಾಡು=ಮೆಲ್ವಾಡು, ಎಂದು ರೂಪಿಸಿದ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಹೆಸರಿದು. ಮುಂದೆ ರೂಪಿಸಲಿರುವ ಪಾಡು ಎಂಬುದರ ಮೆಲ್ಲಿತಾದ ಅಥವಾ ಕಿರಿದಾದ ರೂಪವಿದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರಾಗಿರಬಹುದು.

3. ಹದಿನೈದು ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು 'ಪದ'ಗಳು ಸೇರಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪಾಡು ಎಂಬ ಹೆಸರು. 'ಪದ' ಸಂಖ್ಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಇದರೊಳಗೆ ಎರಡು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಪಾಡು ಎಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತು ಪದ್ಯಗಳಿದ್ದರೆ ಮತ್ತಿನದರಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ಪದ್ಯಗಳು ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಭೇದ. ಹದಿನೈದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು, ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ 'ಪದ'ಗಳು ಸೇರಿದ್ದರೆ ಅದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪಾಡಿನ ಭೇದವೆನ್ನಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದಿಲ್ಲವೋ ಏನೊ? ಅಥವಾ ಹನ್ನೆರಡು 'ಪದ'ಗಳಿಂದ ಹದಿನೈದರವರೆಗೆ ಅಥವಾ ಇಪ್ಪತ್ತೈದರವರೆಗೆ 'ಪದಗಳು' ಸೇರಿ ರೂಪಿಸಿದಲ್ಲಿ ಪಾಡು ಎನ್ನಿಸಬೇಕಾದ ಆ ಪ್ರಬಂಧವು 'ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ' ಎಂದೆನಿಸಿರಬೇಕು. ಹಿಂದಿನ ಅಂಗಗಳಾದ ಪದ ಮೆಲ್ವಾಡುಗಳಿಗೆ ಈ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಲ್ಲದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶೇಷವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿಯೂ ಪಾಡು ದೇಸಿಯೊಳಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಮೇಲ್ತರಗತಿಯದು ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಐವತ್ತರಷ್ಟು ಪದ್ಯಗಳವರೆಗೆ ಅಡಕವಾಗುವುದರಿಂದ ದೇಸಿಗಬ್ಬದೊಳಗಿನ ಪಾಡಿದು, ಮೇಘದೂತಾದಿಗಳಂತೆ ದೇಸಿಯೊಳಗಿನ ಖಂಡಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು."[1]

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ಹೇಳಿದ 'ಪದವಿಟ್ಟಳುಪದ' ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

46.2 ಪದ್ಧತಿಕೆ

"ದುರ್ಗಸಿಂಹನ ಪಂಚತಂತ್ರದ 161ನೇ ಪುಟದೊಳಗೆ ತೋರುವ 'ಪದ್ದಳಿ' (ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯ ಪಾಠಾಂತರ ರೂಪ=ಪಡ್ಡಳಿ), ಈ ಪದ್ಧತಿಕೆ"ಯ ತದ್ಭವರೂಪವಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆ 'ಪದ್ದಳಿ'ಯ ಲಕ್ಷ್ಯ ಹೀಗಿದೆ:

ಜಯ ದಿವಿಜಗಣಾರ್ಚಿತ ಚಾರುಚರಣ।
ದುರಿತೋಷ್ಣ ತಮಃಪಟಲೋಷ್ಣಕಿರಣ
ತಾಪಿಂಛ ಸಮಚ್ಛ ವಿ ನೀಲವರ್ಣ।
ವಿದ್ಯಾಧರೆಕಾಂತಾ ಗೀತವರ್ಣ

ಪಂಚತಂತ್ರದ ಅಚ್ಚಾದ ಪ್ರತಿಯೊಳಗೆ ಈ ಭಾಗವು ಪಾದದ್ವಯದ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ನನ್ನೆಣಿಕೆಯಂತೆ ಇದು ನಾಲ್ಕು ಪಾದದ ಒಂದೇ ಹಾಡು. ಈ ಭಾವನೆಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಒಂದಿಷ್ಟು ತಡೆದು ಸೂಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನಾಗವರ್ಮನು ಸೂಚಿಸಿದ 'ಪದ್ಧತಿಕೆ'ಯೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ 'ಪಂಚತಂತ್ರ'ದೊಳಗಿನ 'ಪದ್ದಳಿ' (ಪಡ್ಡಳಿ)ಯೂ ಈ ಪಜ್ಝಟಿಕೆಯೂ ಮಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಹಾಡುವಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ದಾಟಿಗೊಪ್ಪುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ, 'ಪದ್ದಳಿ'ಯೊಳಗಿನ ಹಿಂದಿನ ಪಾದದ್ವಯದ ಅಂತ್ಯಗಣಗಳು ಪೂರ್ಣ ಲಘುಮಾತ್ರಕಗಳಾಗಿದ್ದು 'ಪಜ್ಝಟಿಕೆ'ಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಭಿನ್ನಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಮುಂದಿನ ಪಾದಾಂತ ಗಣಗಳು ಮಧ್ಯಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದು ಈ 'ಪಜ್ಝಟಿಕೆ'ಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿವೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಮಧ್ಯಗುರು, ಪೂರ್ಣಲಘು, ಗಣ (ಜ,ನಗಣ)ಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಬಳಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆದಿಯಿಂದಲೂ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಈ 'ಪದ್ದಳಿ' ಅಥವಾ 'ಪದ್ದತಿಕೆ', 'ಪಜ್ಝಟಿಕೆ'ಯೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನವೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನರಸುವುದು ದೇಶಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಹಿತಕರವೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವೇಚನೆಗಳನ್ನು ಭಾವಿಸಿ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ 'ಚತ್ತಾಣ'ವು ಹಿಂದಣ ಕಾಲದ ಹೆಸರೆಂದೂ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವೆಂಬುದು ಮತ್ತಿನ ಕಾಲದ ಹೆಸರೆಂದೂ ಭಾಸವಾಗುವುದು. ಅಂತೂ ಎರಡೂ ಅಭಿನ್ನವೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ."[2] ಪದ್ದಟಿಕೆಯೆನ್ನುವುದು ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಮೇಲಿನಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾಡುಗಬ್ಬ

ಪಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದರೆ ಹಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿರುವ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಇದರ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

"ಅಂಥ 'ಪಾಡುಗಳಿಂದು.... ಮಾಡಿ'ದುದೇ ಪಾಡುಗಬ್ಬ"ವೆಂದು ಬುಧರು ಕೊಂಡಾಡುವರು ಎಂಬುದರಿಂದ, ಬಹುಶಃ ಎರಡು ಮೂರು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪಾಡುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದು ಪಾಡು-ಗಬ್ಬ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ, ಪಾಡುಗಬ್ಬವು ನೂರು-ನೂರೈವತ್ತು ಅಲ್ಲವೆ ತದಧಿಕಸಂಖ್ಯಾಕ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಅಡಕವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆ ಪಾಡುಗಬ್ಬದಿಂದಲೇ ಮೆಲ್ವಾಡು ಬೆದಂಡೆಗಳು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ, ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು, 'ಕಂದಮುಂ......ವೃತ್ತಮುಂ ಒಂದೊಂದೆಡೆಗೊಂದು ಜಾತಿ ಜಾಣೆಸೆಯೆ' 'ಬೆದಂಡೆ' ಎನ್ನಿಸುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇಡಿ 'ಬೆಂದಂಡೆ'ಯೊಳಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟೆ ಪದ್ಯಸಂಖ್ಯೆ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಸಾಂಗೋಪಾಂಗ ನಿರೂಪಣೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ

ಮೇಲೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದ ಹೇಳಿಕೆಯೇ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಗುರಿಗಾಣಿಸುವ ಆಧಾರವನ್ನಾಗಿ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಇವು ದೇಸಿಗಬ್ಬದೊಳಗಿನ ಶ್ರವ್ಯಭೇದಗಳಾದರೆ ಆ ದೃಶ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಉಪನ್ಯಾಸದೊಳಗೆ ಪರಾಂಬರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮತ್ತಿನ ಗದುಗಿನ ಭಾರತ, ಪ್ರಭುಲಿಂಗ ಲೀಲೆ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಕಾವ್ಯ, ಮೋಹನತರಂಗಿಣಿ, ಭರತೇಶ ವೈಭವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲ ಪಾಡುಗಬ್ಬಗಳೇ ಆದರೂ ಅವುಗಳು ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ಕೈಗೊಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಗಳು ಬೆರಳೆತ್ತಿ ಸೂಚಿಸುವ ಹಿಂದಣ ಆ ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳು ಇನ್ನೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಮುಂದಾದರೂ ದೊರೆಯಬಹುದೆಂದು ನಂಬುವ.[3]

ಪಾಡುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದುದರಿಂದ 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ವೆಂದು ಬುಧರು ಕೊಂಡಾಡುವರು ಎಂದು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

> **ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕ**
> **ನ್ನಡದೊಳ್ ಚತ್ತಾಣಮುಂ ಬೆದಂಡೆಯುಮೆಂದೀ**
> **ಗಡಿನ ನೆಗರ್ತಯ ಕಬ್ಬದೊ**
> **ಳೊಡಂಬಡಂ ಮಾಡಿದರ್ ಪುರಾತನ ಕವಿಗಳ್ 1 – 33**

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಮೇಲಿನಂತೆ ಹೇಳಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಹಾಡುವ ಕಬ್ಬವು ಬರಹದ ಕಬ್ಬಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ

ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆನ್ನುವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರೂಪವು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ವಿವರವು ಕಾವ್ಯಾದ ಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಾಜನಗಬ್ಬವೆಂದರೆ ದೇಸಿಗಬ್ಬದೊಳಗಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ನಗರ ಸಾಗರಾದಿಗಳಾದ ವರ್ಣನೆ ಎಂಬುದು ಹದಿನೆಂಟು ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಶಾಖೆಗೊಂಡು ಹಬ್ಬಿದ ಕಾವ್ಯಕಥಾನಕವು ಆಯಾ ದೇಶಕಾಲಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಹರಡುತ್ತಿದೆ. ಆಗ ಇದಿರಾಗಿ ಸಂಗಮಿಸಿದ ನಗರಾದಿಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಬರಿಯ ಅವುಗಳನ್ನೆ ಒಂದರಿಂದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವುದಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ವಿದು ಖಂಡಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಅದರಿಂದಲೇ ಹಿಂದಿನ 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಈ

ವರ್ಣನೆಯನ್ನು, 'ಅದರೊಳ್ ಎಂದರೆ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೆ ಬೆರಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.[4]

"ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವ ವರ್ಣಗರಿಗಳನದ ವೆ-ಳ್ ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. 'ನಗರಾರ್ಣವ' ಮೊದಲಾದ ಹದಿನೆಂಟು ರೀತಿಯ ವರ್ಣನೆಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ – ಲಘು ಕಾವ್ಯ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದ ಜಾಣ್ಮೆಗಳಿಂದೊಡವೆರೆದು, ವಸ್ತು (ಕಥೆ)ಗಳನ್ನು 'ಮಹಾಧ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಹರಿಯಿಸಿ ಕೃತಿ (ಕಾವ್ಯ)ಗಳನ್ನಾಗಿ ಹೆಣೆಯಬಲ್ಲವನೇ, ಮೇಲೆ ಲಕ್ಷಿಸಿದ 'ಎಲ್ಲರಿಂದಂ ಬಲ್ಲ'ವನು ಇಲ್ಲಿಯ 'ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನೊಂದಿಷ್ಟು ವಿವೇಚಿಸುವ. 'ಅಧ್ವನ್' ಎಂದರೆ 'ಮಾರ್ಗ'ವೆಂಬರ್ಥ. ಮಹತ್ತಾದ ಅಲ್ಲವೆ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಕವಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹರಿವ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಮಹಾಕೃತಿ, ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು. ಇದರಿಂದ, ಮಹಾಕವಿಯಾಗಿದ್ದವನು ಬರೆದುದರಿಂದಾಗಿ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗುವುದಲ್ಲ, ಅಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನೆಸಗುವವನೇ ಮಹಾಕವಿಯೆನ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಪಂಪ ಮಹಾಕವಿಯ 'ಆದಿಪುರಾಣ', 'ಸಮಸ್ತಭಾರತ' ಎಂಬ ಎರಡೂ ಇಂಥ ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿಗಳು, ಇರಲಿ, 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ಕಾರನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದುದು ಅಂದವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಅತಿಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಅದರಿಂದ, ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ.

'ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿ' ಎಂಬ ನುಡಿಯಿಂದಲೇ 'ಅಲ್ಪಾಧ್ವಕೃತಿ'ಯೆಂಬುದುಂಟೆಂದು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆ ಅಲ್ಪಾರ್ಥವಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿಯೊಳವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದೊಳಗಿನ ಲಘುತ್ವ, ಮಹತ್ತ್ವ ಭೇದಗಳೆಂದರೆ ಪರಿಮಿತಿದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗುಣದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ, ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ, ಚತುರ್ವರ್ಗಗಳೊಳಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದರಲ್ಲೂಡವರೆದು ಕಥಾಭಾಗವು ವರ್ಣಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ನಿಯಮ. ಅದು ಪ್ರಮುಖ ನಾಯಕ ಸಂಬದ್ಧವಾದ ಕಥಾಂಶವೇ ಆಗಿರತಕ್ಕುದೆಂಬುದು ತಾನಾಗಿ ವಿದಿತವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. 'ಸಮಗ್ರೈಕರಸಯುಕ್ತ'ವಾಗ ತಕ್ಕುದು ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆಯಲ್ಲೆ, ವಿಶೇಷವಾದ ಇಂಥ 'ರಸ'ವೇ ಆಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನಲಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ, ಧರ್ಮಾದಿ ಚತುರ್ವರ್ಗದೊಳಗೆ ನಾಯಕನ ಪ್ರಕೃತಿಗೊಪ್ಪುವ ವಿಷಯವಾವುದೋ ಅದನ್ನೊಂದಿಕೊಂಡಾ ಆ 'ಏಕರಸ'ವು ಹರಿಯಬೇಕೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕೋಪನಾಯಕರ ಕಥಾಭಾಗವು, ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಹೊಳೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ 'ಅಸಮಗ್ರಾನೇಕ ರಸಾ'

ಎಂಬಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಭಾವ–ಭಾವಸಂಕರಾದಿರೂಪದ ಅಸಂಪೂರ್ಣ ರಸಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕಾದಿ ಸಂಬಂಧ್ಧಗಳೆಂದು, ಅವರ ಜೀವನದೊಳಗಿನ ಧರ್ಮಾರ್ಥಾದ್ಯುದ್ದೇಶಗಳೊಳಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕಾದಿ ಒಂದಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದರಿಂದ, ಇದು ಲಘುಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಖಂಡಕಾವ್ಯ. ಪ್ರತಿನಾಯಕ –ಉಪನಾಯಕಾದಿಗಳೆಂಬ ಕಣಿವೆ ಕಾಲುವೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿವ ವಿರುದ್ಧಾನುಕೂಲ ಭಾವನಾಪ್ರವಾಹಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಾಯಕ ಕಥಾಭಾಗದ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಲುಗೊಂಡು, ರಸಪ್ರವಾಹವಾಗಿ ಹರಿದು, ಧರ್ಮಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಸಂಗಮವಾಗುವುದೇ ಈ ಲಘುಕಾವ್ಯದ ಗುರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸತಕ್ಕದು."[5]

ಬಾಜನೆಗಬ್ಬದ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿದೆ. ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ ದೇಸಿಸ್ವರೂಪದ್ದು ವಾದನಗಬ್ಬವೇ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತಿನ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮನು ದೇಸಿಯಾದ ಪಾಡುಗಬ್ಬದ ಭೇದಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದೊಳಗೆ ತೋರುವ 'ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬ'ವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ 'ಚತ್ತಾಣ'ವನ್ನು ಹೆಸರಿಸದೆ 'ಬಾಜನೆ ಗಬ್ಬ' ಎಂಬ ಬೇರೊಂದು ದೇಸಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪರೇಖೆ ಹೀಗಿದೆ:

ಪಲತೆರದ ಪದ್ಯದಿಂದಂ।
ಲಲಿತ ವಚೋರಚನನಿಚಯ ಪದ್ಧತಿಕೆಗಳಿಂ॥
ಸಲೆ ನಿಲೆ ಸಮೆದುದು ಸರಸಾ।
ಖಿಲ ವರ್ಣನಮಾದೊಡದುವೆ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬಂ॥

"ಪಲ ತೆರದ ಪದ್ಯದಿಂ . . . . ಸಮೆದುದು" ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಿದ ಆ 'ಚತ್ತಾಣ'ದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೇ ಈ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಅಥವಾ ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಹೆಸರಿಗಿಂತಲೂ ಈ ಹೆಸರೇ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಗೊಂಡಿದ್ದಿರಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಕು. 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ಎಂದರೆ 'ವಾದನಕಾವ್ಯ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವರೂಪ. ತಾಳು–ಶ್ರುತಿ–ಮೃದಂಗಾದಿಗಳ ವಾದನಾತ್ಮಕ ಮೇಳದಿಂದೊಡವೆರೆದು ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯ ಎಂದೇ ಇದರ ಅರ್ಥ. ಕನ್ನಡದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯ ಚಹರೆಯನ್ನು ಇದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ.[6]

ಲಯ

ಅದರ ಈ ಸಮಷ್ಟಿಯೂ, (ಎಂದರೆ) ವಿಜ್ಞಾನಮಯವೇ ಮೊದಲಾದ

ಕೋಶತ್ರಯವು, ಸ್ಥೂಲ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಶರೀರವೆಂದೂ, ಜಾಗ್ರದವಸ್ಥೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಕಾರಣ ಸ್ವಪ್ನವೆಂದೂ, ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸ್ಥೂಲ ಪ್ರಪಂಚದ ಲಯಸ್ಥಾನವೆಂದೂ ಹೇಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಲಯವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ವೇದಾಂತ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.[7]

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುವುದು. 'ಲಯ' ಇದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಜೀವವಾಗಿದೆ. 'ಲಯ್' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ 'ಲಯ' ಶಬ್ದವು ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ಲಯ'ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ರಿದಂ' (Rhythm) ಎಂಬುದಾಗಿ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು 'ಪ್ರವಾಹ' ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಪದದಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಗಳು 'ಲಯ' ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಗಳೊಡನೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಬರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನಾದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ – ಕಲಾ ಕಲಾಂತರಕೃತಃಸ ಲಯೋ ನಾಮ ಸಂಜ್ಞಿತ: ಎಂದು ಲಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅಕ್ಷರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಂತರವುಳ್ಳ ಕಾಲವಿಭಜನೆ ಹಾಗೂ ಕರ್ಣ ಗೋಚರವಾಗುವಂತಹದ್ದನ್ನು ಲಯ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ಎಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತದೆ, ಕೂಡಿ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ, ಎಂಬುದರಿಂದ ಲಯದ ಗತಿ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯ, ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯ, ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಓದುವುದರಿಂದ ಲಯದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಾದವನ್ನು ಕವಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಂಧ ಲಕ್ಷಣ ಯಾವುದೇ ಇದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಲಯದ ಅನುಸರಣೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಲಯವನ್ನು ಚೌಕಟ್ಟಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಛಂದಸ್ಸು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ರೂಪು ತಳೆಯಬಹುದಾದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ, ಹೊಂದಿಕೆಗಳಿಂದ, ಲಯದ ವೈವಿಧ್ಯ ಸಾಧಿತವಾದರೆ, ಪದ್ಯಪಾದದ ಸೊಗಸು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾವಪುಷ್ಟಿಗೆ, ಕವಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪದಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾದ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯವಾದ ಲಯ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಭಾವ ಉಜ್ವಲತೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪದ್ಯಪಾದದಲ್ಲಿ ಲಘು, ಗುರುಗಳಿಂದಾದ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರಾ ಘಟಕಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಾದವನ್ನೇ 'ಲಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಲಯವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

'ಲಯ' ಶಬ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯದು. ಚಲನೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳ 'ಲಯ್' ಧಾತು ಇದರ ಮೂಲ. ಅಂಟುವುದು, ಕೂಡುವುದು, ಕರಗುವುದು, ಗಾಢವಾದ ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಗೀತದ ತಾಳಗತಿ ನಡೆಗಳ ನಡುವಿನ ನಿಲುಗಡೆ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ, ಲಯ ಶಬ್ದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೊಡ್ಡದೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಆಂಗಿಕವಾದ ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದೊಂದು ಏರಿಳಿತ ಅಥವಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಪ್ರಮಾಣದೊಳಗಿನ ಸಮಕಟ್ಟು ಲಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಸೂತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೇ ಇರುವ ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಲಯದ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಮಾನವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ನಿರ್ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ವಹಿಸಿದ್ದುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಲಯದ ಮೂರು ಘಟಕಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟೋಕ್ಸೆನಸ್ ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನು* ಭಾಷೆ (Speech) * ನಾದ (Melody) * ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆ (Bodily Motion)ಎಂಬುದಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಂವೇದನೆಗೆ ತಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಲು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಭಾವನೆಗೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರಕಟನ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಧ್ವನಿಗಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಮುನ್ನಡೆಗೂ ಸಾಮಂಜಸ್ಯ ತಪ್ಪದಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಕಿವಿಗೆ ಹಿತವೆನಿಸಿದಾಗ ಲಯ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಅನುಭವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಲಯದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವುದು ವಿಚಾರಣೀಯ. ಪದ್ಯ, ಇತರ ಕಲೆಗಳು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲಯದ ಸೀಮೆಯಿಂದ ನಿರ್ಬಂಧಿತವಾದ್ದು; ಇದೇ ಅದರ ಉಸಿರು. ಆದರ್ಶ, ವಿಷಯ, ಮುಕ್ತಾಯ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಮಾನತೆಯಿದ್ದರೂ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಯದ ಘಟಕಗಳು ವಿವಿಧ; ಅವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಅಳವಡಿಕೆಯಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ದೀರ್ಘತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದವು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯಾದರೋ ಲಯಘಟಕಗಳ ಶ್ರೇಣಿ ಅವಿರಳವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ; ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆವೃತ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಪದ್ಯದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಲಯವೇ ಅಥವಾ ಪದ್ಯಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಯತವಾದ ಲಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಪದ್ಯ–ಗದ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿವಾಕ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಪದಗಳ ಸಮತೂಕದ ಆಯ್ಕೆ; ಅಂತಹ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ತಕ್ಕಷ್ಟು ಬಳಸಿದ ವಾಕ್ಯ ಪುಂಜಗಳು ಇವುಗಳಿಂದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಲಯದ ನೆಲೆ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಶುಷ್ಕ ವರದಿಯಾಗಿರದ ಭಾವ ಪೂರ್ಣವಾದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಯಾ, ಗದ್ಯ ಲೇಖಕನ ರಸವಂತಿಕೆ, ಮನೋಧರ್ಮ, ರಚನೆಯ ಕೌಶಲ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಲಯ ಸಮನ್ವಿತತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ

ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ, ಆಧುನಿಕ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಲಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಗಣವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿರುವ ಪಾದ ಸಂಖ್ಯಾನಿಯಮ ಕಾಣಿಸದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕವಿತೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪದ್ಯದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಲಯದ ಸ್ಥಾನ ಗಣ್ಯವಾದ್ದು; ಲಯದ ಘಟಕಗಳು ರೂಪಿಸುವ ಗಣಘಟಕಗಳು ಕವಿಯ ಭಾವದ ಏರಿಳಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಏರುತ್ತ ಇಳಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ; ಈ ಗಣಘಟಕಗಳು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಪಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಗಣಗಳ ನಡೆಯ ಕ್ರಮಾಗತವಾದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಒದಗುವ ಹಿತವಾದ ಅನುಭವವೇ ಲಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಲಯವನ್ನು ನಿಷ್ಪನ್ನಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿವಾದ ಗುಣಗಳು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದರಚನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪದ್ಯಪಾದ ಒಂದು ಛಂದೋಮಾನವೆನಿಸುತ್ತದೆ; ಇಂಥ ಪದ್ಯಪಾದಗಳು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯೋಜನೆಗೊಂಡು ಪದ್ಯ(=ಪಾದಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು) ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ವೃತ್ತ(ವೃತ್=ತಿರುಗಿಸು=ಪದ್ಯಪಾದಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿಸುವುದು, ಆವೃತ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದು) ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಲಯ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ನಡುವೆ ಗೆರೆಯೆಳೆದು ತೋರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವೆಂದೂ ಲಯವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ ತಂದೆಯೆಂದೂ ಆ ಎರಡೂ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಲಯವು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಯೋಜನೆಗೊಂಡಾಗ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ರೂಪ ಛಂದಸ್ಸು (ಪದ್ಯಪಾದವನ್ನು ಅವಧಿ (duration), ಒತ್ತು (Stress), ಅಕ್ಷರ (Syllable) ಇವುಗಳ ಕ್ರಮಾಗತ ಆವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಸಮವಾಗಿ ವಿಭಜನೆಗೊಳ್ಳುವ ತಾಳಗಳು ರೂಪಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದೇ ಛಂದಸ್ಸು) ಇಂಥ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಜೀವಾಳ ಲಯ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗಣರಚನೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಮಹತ್ತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಲಯಗತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ತಪ್ಪದೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದಿತು; ಬಹುವಿರಳವಾಗಿ ಲಯಗತಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ, ವೈವಿಧ್ಯ ಸೊಗಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ನವೀನ ಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆ ಭಾವಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪದ್ಯಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಬಂದು, ಇಡೀ ತಾಳದ ಎಡೆಯನ್ನೇ ಹಿಡಿಯುವುದರಿಂದ, ಸಾರ್ಥಕವಾದೊಂದು ಪಂಕ್ತಿ ಸಮುಚ್ಚಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾದ ಲಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ಏರ್ಪಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಛಂದೋಮಾನದ ನಿಯತ ಲಕ್ಷಣದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಮೀರಿದಂತೆ ತೋರುವ ಲಯದ ಸಮತೂಕವು ಇನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು

ಆಕ್ರಮಿಸಿದ ಅನುಭವವಾಗಿ ಕವಿಯ ಶೈಲಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅದು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ; ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಪಂಕ್ತಿ ಸಮುಚ್ಚಯಗಳು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದು ಸಾಗುವಾಗ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಲಯ ಒಂದೊಂದು ಪಂಕ್ತಿ ಸಮುಚ್ಚಯದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಲಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ, ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲಯವು ಗಣಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯ ಸಮತೂಕದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಕವಿಚಿಂತನೆಯ ಸಮಗ್ರವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.8 ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

ಕಾಪಿ ಅಷ್ಟ

ಚರಣ ಪಂಕಜವನೀಕ್ಷಿಸಲು ಧ್ವಜ ವರಪದ್ಮ ಲಾಂಛನವಿರಲು।
ವರಮುನಿಗಳು ಪೃಥು ವರನೆಂಬನಾಮವು ನಿರಿಸಿ
ತತ್ಪತಿಗಾಗ ವೊರೆದರು ಪೆಸರ॥1॥
ಇಂದಿರೆಯಳ ಚೆಲ್ವತನಕೆ। ಮೆಚ್ಚು ತೆಂದರರ್ಚಿನಿದೇವಿಯಕೆ –
ಎಂದಭಧಾನವ।
ಕಂದರಿಗಿರಿಸುತ – ಲಂದುಪನಯನವ –
ಚಂದದೊಳೆಸಗುತ್ತ॥2॥
ಇರಲು ಷೋಡಶ ಪ್ರಾಯ ಬರಲು –
ಪೃಥು – ವರಗೆಯರ್ಚಿನಿಯ ಮೌನಿಗಳು॥
ಪರಮ ವೈಭವದಿಂದ ಪರಿಣಯವೆಸಗುತ್ತ
ಧರಣಿಪನಿಗೆ ಪಟ್ಟ – ವಿರಚಿಸಿ ಮತ್ತಾ॥3॥

{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ; ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ವಿಜಿತಾಶ್ವ ವಿಜಯ; ಪು.ಸಂ–1&}

ವಾರ್ಧಕ

ಶಶಿಕುಲಜ ಕೇಳ್ ನೃಪಗೆ ಋಷಿಗಳೆಲ್ಲರು ಕೂಡಿ।
ವಸುಮತಿಯ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕವನು ಗೈದಿರಲು।
ಕುಶಜಭವ ಸತಿಸಹಿತ ದಿಶಿಪತಿಗಳೊಡಗೊಂಡು ಬಿಸಜಾಕ್ಷ ನಡೆತಂದನು॥
ಎಸೆವ ವೈಭವದಿ ಬರಲರಸನೆದ್ದಾಕ್ಷಣದೊಳ್।

ನಿಶಿಚರಾಂತಕನ ಭದ್ರಾಸನದೊರಿಸಿಪೂ
ಜಿಸಲವರು ಮೆಚ್ಚಿ ಸಂತಸದೊಳರಸನಿಗೆಲ್ಲರೊಲಿದಿತ್ತರುಚಿತಗಳನು॥1॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ವಿಜಿತಾಶ್ವ ವಿಜಯ; ಪು.ಸಂ–1}
ಭಾಮಿನಿ
ಶ್ರೀಯೊಲಿದು ಶಾಶ್ವತ ಸಮಗ್ರ।
ಶ್ರೀಯನಿತ್ತಳು ಚಕ್ರವನು ನಾ।
ರಾಯಣನು ಕರುಣಿಸಿದನಾ ಭೂಪೋತ್ತಮಂಗೊಲಿದು॥
ಆಯಮನು ದಂಡವನು ರುದ್ರನ।
ಡಾಯುಧವನಂಬುಜವನಂಬಿಕೆ।
ರಾಯಗಿತ್ತಳು ರಶ್ಮಿಮಯ ಸಾಯಕವನಾ ಸೂರ್ಯ॥1॥
ಕನಕಮಯ ಕಾಂತಿಗಳ ಮುಕುಟವ।
ನನಿಮಿಷಾಧೀಶ್ವರನು ಕೊಟ್ಟನು।
ಧನುವನಿತ್ತನು ದಿವ್ಯ ಸಿಂಹಾಸನವ ಚಾಮರವ।
ಅನಲನಮಳಛತ್ರವನು ವರು।
ಣನು ವಿರಿಂಚನು ವೇದಮಯವಹ।
ಛಾತಪಸರಿತ್ತರು ಸುಸೇನೆಯ।
ವಿನುತ ಕವಚವ ಹಾರವನು ವರ ಭಾರತೀದೇವಿ॥2॥
ಈ ತೆರದೊಳುಪಚರಿಸಲವರುಗ।
ಪ್ರೀತಿಯೊಳಗಾ ಕಾಮಿನಿಯರಾರತಿಯನೆತ್ತಿರಲು॥
ನೀತಿಗುಣ ವಿಖ್ಯಾತನಾಋಷಿ।
ವ್ರಾತ ಮೊದಲಾದವರನುಚಿತದೊ।
ಳಾತ ಬೀಳ್ಕೊಳಿಸುತ್ತ ಮಂತ್ರಿಯ ಕರೆವುತಿಂತೆಂದ॥3॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ; ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ವಿಜಿತಾಶ್ವ ವಿಜಯ; ಪು.ಸಂ–1&2}
ಕಂದ

ಭರದಿಂ ಬಂದಿಹ ಪಡೆ ಬಲು।
ತರದಲಿ ಬಂಧಿಸಿದ ಕೋಟೆ ಕವಾಟವೊಡೆದುಂ।
ತೆರೆವುದನಾಲಿಸಿ ಶಬರನ।
ಚರರಾಕ್ಷಣ ತಡೆದು ಪೇಳರಾ ಪ್ರತಿಭಟರೊಳ್॥1॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು
ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ವಿಜಿತಾಶ್ವ ವಿಜಯ; ಪು.ಸಂ–3}
ದ್ವಿಪದಿ
ಕುಮುದ ಸಖ ಕುಲಜ ಕೇಳ್ ಮಖದ ವಿಸ್ತರವ।
ಕುಮುದಾಪ್ತಮೌಳಿ ಭವ ಗುರುಪದಾಂಬುಜವ
ಕ್ರಮದಿ ಪೂಜಿಸಿ ನಾಂದಿ ಪುಣ್ಯಾಹಗಳನು।
ಕಮಲನಾಭನ ನೆನದು ಕಲಶಾರ್ಚನೆಯನು
ವಿಧಿಯೊಳಗೆ ಪೂಜಿಸುತ ಯಜ್ಞಕುಂಡದಲಿ।
ವಿದಿತ ಮಂತ್ರದೊಳನಲನಾ ವಾಹಿಸುತಲಿ
ಸದುಹೃದಯ ಕಶ್ಯಪನ ಬ್ರಹ್ಮತ್ವಕರಿಸಿ।
ಬುಧರು ವೇದವನುಚ್ಚರಿಸಲೆನುತಲಿರಿಸಿ
ಅಮರರನು ಪೂಜಿಸುತ ರಾಜಸೂಯದಲಿ।
ಸಮಿಧ ಕುಶ ಚರು ಪಕ್ವ ಧೃತ ಪಾಯಸದಲಿ
ಕ್ರಮದಿ ಹೋಮಿಸುತಲ್ಲಿ ರುದ್ರಭಾಗವನು।
ನಮಿಸುತರ್ಪಿಸಿಸುಮನಸರಿಗಾಹುತಿಯನು
ಸಲ್ಲಲಿತದಲಿ ಹೋಮಿಸುತ ಮುನಿಗಳೆಲ್ಲ।
ಪುಲ್ಲನಾಭನ ಚರಿತೆ ಹೊರತು ಬೇರಿಲ್ಲ
ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಶಾಸ್ತ್ರ ಕೋವಿದರಕೂಟ।
ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರು ವೇದಾಧ್ಯಯನಪಾಠ
ಸಪ್ತಋಷಿವರರಿಂಗೆ ಸಪ್ತದಾನವನು॥9॥
ಪೃಥ್ವಿಯಮರರಿಗಖಿಳ ವಸ್ತುದಾನವನು
ಇತ್ತು ಸನ್ಮಾನಿಸಿದ ಪೃಥ್ವಿಪಾಲಕನು॥10॥

ಭಕ್ತಿಯೊಳಗಿರ್ದ ಸತಿಪುತ್ರಸಹಿತವನು
ಉಂಬುದಕೆ ಕಡೆಯಿಲ್ಲ ಜನನಿವಹಗಳಿಗೆ॥11॥
ಕೊಂಬುದಕೆ ಕಡೆಯಿಲ್ಲ ದಾನಶುಚಿಗಳಿಗೆ
ಕೊಂಬು ಕಹಳೆ ಮೃದಂಗ ಪಟಹ ನಿಸ್ಸಾಳ॥12॥
ಸಂಭ್ರಮದ ನೃತ್ಯದೊಳಗಿರ್ದ ಭೂಪಾಲ
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು
ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ವಿಜಿತಾಶ್ವ ವಿಜಯ; ಪು.ಸಂ–19&20}
ಸಾಂಗತ್ಯ ರೂಪಕತಾಳ
ದೂರದಿಂದೈತಹ ನಾರದ ಮುನಿಪನ।
ಚಾರುಪಾದದ ಮೇಲಕೆರಗಿ॥
ವಾರಣವಾಹನ ಮೊದಲಾದ ಸುರರೆಲ್ಲ।
ಭೋರನೆರಗಿ ಕೈಯ ಮುಗಿದು॥1॥
ಕಾರುಣ್ಯ ನಿಧಿಯನು ಕರೆತಂದು ಹರಿಪೀಠ।
ವೇರಿಸಿ ಪೂಜೆಯಗೈದು।
ಧಾರಿಣಿಯೊಳು ಪೊಸವಾರತೆಯೇನೆಂಬ॥2।
ಸಾರವರಿತು ಪೇಳಿರೆಂದ
ಸಹಸ್ರಾಕ್ಷನಿಂತೆಂದು ಪೇಳಲು ಮುನಿಪನು॥
ಗಹಗಹಿಸುತ ನಗುತೆಂದ॥
ಸಾಹಸಿಗ ನಿನ್ನಯ ಕಂಟಕವರಿಯದೆ ॥3॥
ಯಿಹೆ ಬಲು ಸಂಭ್ರಮದೊಳಗೆ
ಪೃಥು ನೃಪವರನು ಶತಯಾಗಗೈವನು।
ಮತಿಹೀನನಾದ ಈ ವರೆಗೆ।
ಅತಿಕಷ್ಟ ನಿನ್ನ ಪಟ್ಟಕೆ ಬಂದೊದಗಿದ ॥4॥
ಗತಿಯೇನ ಪೇಳ್ವೆನಾ ನಿನಗೆ
ಆದಡೀಕ್ಷಣ ಪೋಗಿ ಭೇದಿಸಿ ಯಾಗವ
ಸಾಧಿಸಿ ತುರಗವ ತರುವ।

ಹಾದಿಯ ನೀ ಗೈಯದಾದರೆ ನಡೆವುದು।
ಮೋದದಿ ಶತಮಖವೀಗ॥5॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು
ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ವಿಜಿತಾಶ್ವ ವಿಜಯ ಪು.ಸಂ–21}

ಸಾಂಗತ್ಯ ರೂಪಕ ತಾಳ
ಪೃಥ್ವಿಶ ಕೇಳಾ ನೈರುತಿಯು ಬಳಿಕೆದ್ದು। ಚಿತ್ತದೊಳ್ಯೋಚಿಸುತೆಂದ।
ಮರ್ತ್ಯರೊಳಗೆ ಸೆಣಸುತ್ತಲಿಯಪಕೀರ್ತಿ। ಹೊತ್ತಿತೆ ತಲೆತುಂಬ ಸಾಂಬ॥1॥
ಈ ತೆರ ಸೋತಿಹ ವಾರ್ತೆಯನಳಿಸಲು। ನಿತ್ತು ತಾನಾ ಲೋಚಿಸುತ
ಪ್ರೀತನಾಗಿಹ ಪೂರ್ವ ಪಾತಾಳಪುರಕಧಿ। ನಾಥಾ ಸುರೋತ್ತಮ ಮಯನ॥2॥
ಈ ಕಾಲದೆನಗಿತ್ತಲೇ ಕರಿಯುವೆನೆಂದು। ನಾಕಾಧಿಪತಿಗೆ ಮುಂದಾಗಿ॥
ನಾಕನೆ ದಿಶಪ ವಿವೇಕದಿ ಕರೆದೆಂದ। ಬಾ ಖಳೋತ್ತಮ ಮಯ ಪ್ರೀಯ॥3॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ವಿಜಿತಾಶ್ವ ವಿಜಯ ಪು.ಸಂ–30}

।ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತ ವೃತ್ತ।
ವ್ಯಾಕೋಷಾಂಬುಜಲೋಚನಂ ಚಿನುಮಯಂ ಮಾಕಾಮಿನೀವಲ್ಲಭಂ।
ಶೋಕಾರಣ್ಯಧನಂಜಯಂ ಮುನಿಜನಾನೀಕಾರ್ಚಿತಂ ಕೇಶವಂ।
ಪಾಕಾರಾತಿ ಸ್ವಯಂಭು ಸೇವಿತಪದಂ ಕಾಕೋದರಾರಿಧ್ವಜಂ।
ಲೋಕಾಧೀಶ ಜನಾರ್ದನಂ ಮುರಹರಂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣದೇವಂಭಜೇ॥1॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ದುಂದುಬಿ ಆಖ್ಯಾನವು ಪು.ಸಂ–51}

॥ಆರ್ಯವೃತ್ತ॥
ಪೊಡವಿಪರೀಪರಿ ಕಡುಗಲಿ ವಿಜಯನ। ನುಡಿವುತ ಸಂತವಿಸಲು ನರನು।
ಜಡಜಾಂಬಕ ನೃಪಗಡಣವ ಸಹಿತಲಿ। ದೃಢದಿಂ ಸೇರಿದ ಶಿಬಿರವನು॥1॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ದುಂದುಬಿ ಆಖ್ಯಾನವು ಪು.ಸಂ–54}
।ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತ ವೃತ್ತ।
ಶ್ರೀಮತ್ಪಂಚಮುಖಂ ಗಜಾಜಿನಧರಂ ಗೌರೀ ಮನೋಮಂದಿರಂ।
ಸೌಮಂಗಲ್ಯತನುಂ ಪ್ರಸನ್ನವದನಂ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಸಂಪತ್ಕರಂ।
ಸೋಮಾರ್ಕಾಗ್ನಿ ವಿಲೋಚನಂ ಶಶಿಕಲಾ ಮಂದಾಕಿನೀ ಶೇಖರಂ।
ಸಾಮೋದಂ ರಜತಾದ್ರಿ ಮಂದಿರಗತಂ ವಂದೇ ಸದಾ ಶಂಕರಂ।
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಪು.ಸಂ–98}

।ವೃತ್ತ।
ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀವರಮಂಬುಜಾಸನಪಿತಂ ಕಾರುಣ್ಯಕಲ್ಪದ್ರುಮಂ
ಬಾಲಾರ್ಕಾಮಿತ ಸುಪ್ರಭಂ ಸುಲಲಿತಂ ಸಾಲಂಕೃತೋರಸ್ಥಲಂ।
ಲೀಲಾನಂದ ಮುಕುಂದ ಕೌಸ್ತುಭಧರಂ ಭಕ್ತಾನುತಾಪಕ್ಷಯಂ।
ಪಾಲಾಂಭೋಧಿ ನಿವಾಸ ಶೇಷಶಯನಂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣದೇವಂಭಜೇ॥1॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ಭಾರತದೊಳಗಣ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ ಪರ್ವ; ಪು.ಸಂ–142}

।ವಚನ।
ಈ ಪ್ರಕಾರದಿಂ ಭೂಮಿಪ ಕೇಳೆ ಮಂತ್ರಿಯೇನೆಂದನು ಎಂದರೇ
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;

ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ; ಪು.ಸಂ–246}

॥ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತಂ।
ಶ್ರೀನಾಥಂ ಮಧು ಕೈಟಭಾಸುರಹರಂ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಮೋಕ್ಷಪ್ರದಂ।
ಮೀನಾಂಕಾರಿ ಮುಖಾಮರೌಘವರದಂಮಾಯಾಂಗನಾನಾಯಕಂ॥
ಭೂನಾರೀಶಮುದಾರ ಕೌಸ್ತುಭಧರಂ ಭೀಮಂಖಗೇಂದ್ರಧ್ವಜಂ।
ಸಾಂದ್ರಾನಂತಮನಂತ ಸೂರ್ಯ ಸದೃಶಂ ಶ್ರೀ ಪದ್ಮನಾಭಂ ಭಜೇ॥1॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆ ಪ್ರಸಂಗ; ಪು.ಸಂ–288}

॥ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತ॥
ಮೇಲಾ ರಾಘವದೇವನುಂ ಹನುಮನಂ ನೋಡುತ್ತ ಕಾರುಣ್ಯದೀ।
ಕೇಳೆನ್ನಾಪ್ತನಿದೇನು ಚಿಂತೆ ಮನದೊಳೀರೇಂದ್ರ ನೀನಾಗಿರೇ॥
ಕಾಲಾಕಾಲದೊಳೆಮ್ಮ ರಕ್ಷಿಸುವರಿನ್ನಾರುಂಟು ನೀನಲ್ಲದೇ।
ಆಲಸ್ಯಾಂಕಲತಾಳಿಯಂ ಪರಿದು ಬೇಗೇಳೆಂದೆನಲ್ವೇಳನು॥1॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ರಾವಣ ಮುಕ್ತಪದ; ಪು.ಸಂ–355}

॥ಮಾಲಿನೀ ವೃತ್ತ॥
ಬಳಿಕ ಶರಣನೆದ್ದಾ ಭ್ರಾತನಿದ್ದಲ್ಲಿಗೈದಾ।
ಕಳೆವರವನು ಕಂಡಂ ಕಂಗಳೊಳ್ವಾರಿಗೊಂಡಂ॥
ಬಲುಶರ ಹತಿಯಿಂದಂ ಭಾರಿಯಾ ಗಾತ್ರದಿಂದಂ।
ಇಳಿವ ರಕುತ ಜಲದೊಳ್ ಈಸಿ ಚಿಂತಿಸಿದನಾಗಳ್॥1॥

{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ರಾವಣ ಮುಕ್ತಪದ; ಪು.ಸಂ–375}

॥ಮಾಲಿನಿ ವೃತ್ತ॥
ಎನುತ ಮನದಿ ಚಿಂತಾಭಾರಮಂ ತಾಳ್ದು ಕಾಂತೇ।
ವನಧಿಶಯನಗೇವೆಂ ವಂಚಿಸೀ ಖೂಳ ಬಂದೂ॥
ತನಗೆ ಪಿಡಿವನಲ್ಲಾ ತಾಳಲೆಂತೀಶ ಬಲ್ಲಂ।
ಇನಿತು ನುಡಿದ ಮೇಲೆ ಈಕ್ಷಿಸಿಯೋರ್ವ ಬಾಲೇ॥
{ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ; ಸಂ–ಬಿ.ಎ ವಿವೇಕ್ ರೈ;
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ;
ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ; ಪು.ಸಂ–433}

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ. 200–201.
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988 ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ, ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟ(ಲೇಖನ) ಪುಟ. 193–201
3. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ. 196
4. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ. 193–194



ಸ್ವತಃ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಾಗಿರುವ ಕೇಶವ ಶರ್ಮರು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಗು ಹೋಗುಗಳು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಸಕ್ತರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಆಗಬಲ್ಲುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಇರುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ. ಯಾವುದೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಡುಕಿನ ನಾಶವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ. ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಮಾತು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯಿದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಯತ್ತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸದಾ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದು ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯ, ಶೈಲಿ ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಎಂದು ಕೇಶವ ಶರ್ಮರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಮಾತು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಮಾತು ಕೆಲವೇ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇಶವ ಶರ್ಮರು ಇದರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಓದುಗರು ಇದನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ.

- ಪ್ರಕಾಶಕರು

ISBN 978-81-979088-8-0

9 788197 908880

ಪ್ರಗತಿ
ಪ್ರಕಾಶನ